

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI  
NAPOLI “FEDERICO II”**



**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI  
Dottorato di Ricerca in Studi di Genere**

**XXVI° ciclo**

**TESI FINALE DI DOTTORATO**

***Le donne e la fotografia: il concetto di sensazione tra  
divenire e opera d'arte***

**Tutor**

Prof. ssa Simonetta Marino

**Dottorando**

Maurizio Esposito

**Coordinatrice**

Prof.ssa Caterina Arcidiacono

# INDICE

Introduzione	p. 5
CAPITOLO PRIMO	
L'EVOLUZIONE DEL CONCETTO DI SENSAZIONE	
1.1 Il concetto di sensazione nell'età classica	p. 9
1.2 Il concetto di sensazione da Descartes a Hegel	p. 16
1.3 Dalla sensazione percettiva alla sensazione creativa, da Merleau-Ponty a Gilles Deleuze.	p.28
1.3.1 Il mondo dalla percezione alla sensazione percettiva: Maurice Merleau-Ponty	
1.3.2 Restituire il mondo al mondo: Gilles Deleuze e la sensazione	p. 33
1.4 La fotografia e il divenire	p. 39
1.4.1 gli strumenti della fotografia, <i>dal taglio e cucito</i> alla generazione cromatica	
1.5 Le donne e la fotografia.	p. 51
1.5.1 Una nuove prospettiva, tra vita diario e divenire.	
CAPITOLO SECONDO	
FRANCESCA WOODMAN: IL CORPO – LO SPAZIO – IL DIVENIRE	
2.1 Introduzione all'opera di Francesca Woodman	p. 62
2.2 Lo spazio del corpo: autoritratto Postura Fuga del viso.	p. 64
2.3 Il corpo e i suoi concatenamenti: dagli alberi alle stanze agli alberi.	p. 79
2.3.1 Dall'esorcismo del figurativo al <i>fare carta</i> con gli alberi	
2.3.2 Il corpo e le stanze. Sfigurare il figurativo.	p. 87
2.3.3 I-stanze di tempo, di riterritorializzazioni e di <i>alleanze</i>	p. 96
2.3.4 La fuga del corpo e il divenire-albero	p. 114



## CAPITOLO TERZO

### NAN GOLDIN: DAL NON SENSO DELLA MORTE AL SENSO DELL'ARTE.

- 3.1 Dalla fuga di casa ai cinque di Boston. p. 120
- 3.2 *Sœurs Saintes Sibylles*: Barbara Holly Goldin dall'agiografia alla tragedia. p. 124
- 3.3 Barbara Goldin: tra l'infanzia e la morte. p. 132
- 3.4 La figura della Sibilla nella vita e nella fotografia di Nan Goldin p. 145

## CAPITOLO QUARTO

### DALLA GRECIA ANTICA AL GIAPPONE CONTEMPORANEO: RINKO KAWAUCHI E IL RACCONTO DELL'OIKOS.

- 4.1 Tra gesti, attimi ed eventi: *Cui Cui*. p. 158
- 4.2 Il concetto di *oikos* tra filosofia e fotografia. p. 162
- 4.3 La creazione dell'evento nella ripetizione del quotidiano. p.175
  - 4.3.1 I luoghi p. 178
  - 4.3.2 I dettagli p. 183
  - 4.3.3 Gli affetti, la vita e la morte. p. 190

## CAPITOLO QUINTO

### JEN DAVIS. L'AUTORITRATTO E IL DIVENIRE

#### Self-Portraits: la fotografia come tecnica di soggettivazione etopoietica

- 5.1 La scrittura di sé e la fotografia p. 196
- 5.2 L'autoritratto e le donne. p. 203
- 5.3 I dispositivi della creazione: isolamento e solitudine. p. 215
- 5.4 Dai desideri alle fotografie: il roommate e i ragazzi di Craigslist. p. 224
  - 5.4.1 Dalle fotografie ai desideri: New Haven bedroom. p. 233
  - 5.4.2 Il corpo desiderante p. 237

5.4.3 Il Corpo desiderante: no longer men that I found online p. 241

APPENDICE p. 250

BIBLIOGRAFIA p. 283

## Introduzione

Il progetto di ricerca qui proposto nasce da diverse istanze di desiderio che negli ultimi anni ho sentito sia come fotografo, che come studioso di fotografia, istanze che sono terminate, almeno momentaneamente, in questo scritto. L'apparato metodologico che ho costruito è relativo alla filosofia, e si muove a partire dalla critica che viene mossa alla fotografia in *Francis Bacon. Logica della sensazione*. In questo testo, Gilles Deleuze prende posizione a favore della pittura distaccandosi dalla fotografia, sostenendo la sua eccessiva rappresentatività del reale. La fotografia, non essendo *fedele* all'espressione del fotografo, ma piuttosto alla realtà, sarebbe incapace di elaborare *blocchi di sensazione*, di creare dunque *percetti e affetti*, e quindi di essere una creazione a tutti gli effetti come le altre arti.

La critica mossa alla fotografia, è in parte comprensibile dal momento che Deleuze sta descrivendo il modo di lavorare di Francis Bacon, il quale parte dai ritratti fotografici dei suoi amici per poi rielaborarli in pittura fino alla totale trasformazione. La critica diventata domanda, e nel primo capitolo, partendo dal concetto di sensazione così com'era stato pensato dall'antichità a oggi, con particolare attenzione alla fenomenologia di Merleau-Ponty e agli scritti di Deleuze, viene fornita una risposta dall'esito positivo sulla fotografia come creazione. Il *taglio sul caos*, le *deterritorializzazioni* e le *riterritorializzazioni*, la creazione di *percetti e affetti* e quindi anche il *blocco di sensazioni*, il *Corpo senz'organi*, le *zone d'indiscernibilità*, il *molare e il molecolare*, diventano i metri con cui si misura la fotografia. La metodologia che ho utilizzato condivide con Michel Foucault l'idea di partire dalle pratiche dei fotografi e delle fotografe, prendendo come riferimento i lavori più indicati per un confronto di questo tipo, e mostrando dove avvengono i tagli e le elaborazioni di nuovi modi di sentire e vedere il mondo.

La fotografia dunque può essere considerata non come semplice *scrittura della luce*, come la sua etimologia suggerisce, ma come *scrittura delle sensazioni*.

L'altro quesito su cui ho misurato quest'arte, è il concetto di *divenire*. Deleuze ne parla a proposito di tutte le opere d'arte, dalla scrittura alla pittura, prendendo come riferimento Kafka, Proust, Francis Bacon, Virginia Woolf, Henry James, tra gli altri. Le creazioni artistiche infatti, innescano dei movimenti di divenire per cui la vita e l'opera d'arte si sostengono e s'influenzano vicendevolmente in un rapporto di creazione continua dell'una e dell'altra. La fotografia, come la scrittura e la pittura, innesci questi meccanismi di divenire, allontanandosi dalla rappresentazione del reale e dal vissuto, per offrire nuovi modi di guardare e di sentire il mondo, agli artisti stessi e ai fruitori. Proust considerava i suoi libri come un paio di occhiali, facevano vedere il mondo in un certo modo, e potevano essere messi e tolti a piacimento. Lo stesso pensava Michel Foucault, che considerava i propri scritti come scatole di attrezzi da riutilizzare.

L'altra istanza che accompagna la domanda sulla validità creativa della fotografia, proviene da una riflessione aperta da Monica di Barbora, la quale sostiene che finora sia stata prevalentemente studiata l'immagine delle donne negli scatti dei fotografi, mentre il campo delle donne fotografe, è del tutto inesplorato. Durante il mio soggiorno a New York organizzato con il dottorato, ho potuto recuperare i pochi testi scritti in merito, nella speranza che me ne sia sfuggito qualcuno, e che quindi siano di più di quelli che sono riuscito a reperire. Sempre partendo dalle pratiche delle fotografe, ho qui riunito quattro studi su quattro fotografe che hanno lavorato dagli anni ottanta a oggi. I capitoli seguenti sono dedicati ciascuno a una fotografa. La selezione è stata molto complessa, e il criterio con il quale sono state scelte è stato dato dall'impostazione metodologica. Ho preferito le fotografe che maggiormente avevano coinvolto la loro vita all'interno dei propri lavori, e che allo stesso tempo erano state in grado di rielaborarla in modo tale da creare dei blocchi di sensazioni tali da

offrire nuovi modi di sentire e di vedere il mondo. Le fotografe scelte sono: Francesca Woodman, Nan Goldin, Rinko Kawauchi e Jen Davis.

La prima, si è concentrata quasi solo ed esclusivamente sugli autoritratti, cominciando a fotografarsi tra gli alberi, e passando in un secondo momento in interni, scegliendo delle stanze abbandonate in cui allestiva dei set fotografici, per ritornare, sul finire della sua breve carriera, a fotografarsi tra gli alberi. Del suo lavoro ho messo in evidenza la fuga dall'identità, che attua attraverso il nascondimento del viso, la riterritorializzazione della testa sul corpo, la lotta contro la rappresentazione, e il divenire-albero tra gli alberi, risultato dell'intero processo di sviluppo della sua sensazione.

Di Nan Goldin invece ho scelto un singolo lavoro, un *diario visivo*, come lei stessa ama definirlo, intitolato *Sœurs, Saintes et Sibylles*, che a partire dalla rielaborazione creativa del lutto per il suicidio della sorella maggiore all'età di diciotto anni, Barbara Goldin, crea il racconto della sua sopravvivenza. Nel racconto la sorella diviene un personaggio duplice, da un lato, martire della famiglia, (così come la storia di Santa Barbara che Nan Goldin richiama), dall'altro profetico, in quanto aveva predetto alla sorella minore che avrebbe fatto la sua stessa fine. Il tutto raccontato attraverso il concetto dell'*unheimlich*, così come Freud l'aveva immaginato. Il lavoro di Nan Goldin ha un rapporto fortissimo con la vita, in cui la vita innesca la fotografia e la fotografia sostiene la sua vita, in modo tale da creare una *zona d'indiscernibilità* tra vissuto e opera d'arte che solo il *divenire* può spiegare.

Rinko Kawauchi invece è delle tre la fotografa che meno ha scattato autoritratti, ma che allo stesso tempo è stata attentissima a ciò che le circondava, in primo luogo, la famiglia e il quotidiano. Il lavoro *Cui Cui*, è un'indagine sulla vita di tutti i giorni, sugli affetti più cari, sui luoghi, sui gesti del quotidiano, e sugli accadimenti come la nascita e la morte. La fotografa giapponese elabora un nuovo blocco di sensazioni legato all'*oikos*, così come non era stato mai visto prima in fotografia, e oltre a un nuovo modo di sentire e vedere il quotidiano, il

suo lavoro raggiunge una condivisione fortissima tale da poter essere sentito come familiare anche da noi occidentali rispetto alla nostra vita quotidiana, al di là delle differenze culturali e tradizionali che corrono tra Oriente e Occidente. Il suo lavoro, per questo motivo, da un lato conferma la visione hegeliana delle donne come portatrici del maggior grado di etica in quanto atte alla cura del singolo e alla conservazione della memoria, dall'altro la smentisce, in quanto questa condivisione consente il riconoscimento nell'altro e il raggiungimento dell'universale, che Hegel aveva negato alle donne. Dal lavoro della Kawauchi emerge un'idea nuova: non ci può essere cittadinanza senza cura del singolo.

L'ultimo capitolo è dedicato a Jen Davis, giovane fotografa americana da me intervistata a New York, che ha realizzato la serie *Self-Portraits*. Il suo lavoro è cominciato agli inizi del duemila ed è stato condotto finora. Esso è incentrato sul suo corpo in relazione all'obesità. La fotografa americana, ha utilizzato la sua condizione d'isolamento di partenza, per dedicarsi alla fotografia, creando un racconto della propria condizione di solitudine e dei propri desideri, messi in fotografia attraverso la realizzazione di scatti con modelli e amici, i quali hanno dato corpo ai suoi desideri. Così facendo la fotografia stessa è diventato un canale di espressione in grado di raccontare ciò a cui si aspira e che non accade. Anche in questo caso la fotografia ha sostenuto la vita, e Jen Davis dal racconto dei suoi desideri immaginari è passata al racconto della realizzazione dei suoi desideri, attraverso gli autoritratti, dove racconta le sue storie d'amore.

Le pratiche fotografiche di queste quattro donne, seppur diverse tra loro, prevedono tutte un altissimo coinvolgimento del proprio vissuto e la messa in fotografia della propria vita così come non era mai stata, tanto che questo ha avuto un effetto di ritorno sulla vita tale da non poter essere più la stessa senza la fotografia. I loro lavori mostrano come quest'arte possa essere legata al fotografo più che alla realtà e come essa si possa essere utilizzata come scrittura della sensazione, così come l'aveva pensata Deleuze, ovvero, la facoltà degli artisti di restituire il mondo al mondo, così come non è mai stato visto né sentito.

## **1. L'EVOLUZIONE DEL CONCETTO DI SENSAZIONE**

### **1.1 Il concetto di sensazione nell'età classica**

Il concetto di sensazione era già presente nell'antica Grecia, e in generale aveva due significati, essa indicava: "la percezione delle qualità degli oggetti sensibili ed anche la facoltà di percepire"<sup>1</sup>. Di conseguenza aveva una connotazione empirica legata alla conoscenza. Come racconta Giovanni Reale, Parmenide ne aveva tracciato il profilo, la sensazione era un'affezione che s'instaurava tra il simile e un altro simile. Il filosofo greco raccontava questa affezione sostenendo che persino il cadavere è capace di percepire con ciò che gli è simile, come riferisce più tardi Teofrasto:

Che egli [Parmenide] attribuisca la sensazione anche al principio contrario assolutamente considerato [quello che Parmenide chiamava notte], è evidente da quel punto dove afferma che il cadavere non ha sensibilità per la luce, per il caldo e per il suono, per il fatto che è scomparso il principio igneo, però ha sensibilità per il freddo, per il silenzio, e per gli elementi contrari.<sup>2</sup>

Sebbene sembri assurdo, il pensiero parmenideo in realtà non lo è in base alle premesse che aveva posto alla base del suo ragionamento. Tutti gli esseri viventi sono animati da un principio igneo, il cadavere, che ne è privo, è inerte e freddo, e per questo ha una propensione per il silenzio e per il freddo, suoi simili<sup>3</sup>.

C'è una simmetria di sensazione in Parmenide che si basa sulla possibilità di percepire tutto ciò che ci è simile e di poter entrare in contatto con queste cose, in un rapporto di conoscenza, ma una conoscenza dovuta al fatto che noi siamo già portatori delle qualità che successivamente troviamo nel mondo.

---

<sup>1</sup> G. REALE, *Storia della filosofia antica*, Vol. V, pubblicazioni della Università Cattolica, Milano, 1997, p. 257.

<sup>2</sup> TEOFRASTO, *De sensibus*, 1sgg (=Diels-Kranz, 28 A 46, traduzione di M. Untersteiner).

<sup>3</sup> Ibid.

Anche per Empedocle si trattava di una questione di conoscenza: ogni cosa sprigiona dai suoi pori degli effluvi che colpiscono i sensi, le parti simili del corpo riconoscono le parti simili che si trovano negli effluvi delle cose. Soltanto gli occhi fanno eccezione, perché è da qui che partono gli effluvi che raggiungono la materia, ma nonostante questa differenza, il principio che costituisce la conoscenza, ovvero il simile che riconosce il simile, resta immutato.<sup>4</sup> L'eccezione degli occhi è invece interessante, perché siamo noi gli enti attivi ad emettere effluvi, e a cogliere le cose. I colori non esisterebbero senza i nostri occhi come non esisterebbero se non ci fosse la luce a illuminare il mondo.

Questo principio è esattamente quello che regge un'altra esistenza, quella della fotografia e delle arti pittoriche. La differenza tra gli occhi e l'arte è che gli occhi guardano a prescindere, essi coinvolgono una delle prime azioni che facciamo ogni mattino al risveglio: aprire gli occhi. Un gesto involontario, l'automatismo che ci porta dai sogni alle coperte del letto e poi alla nostra stanza. La differenza è che le arti figurative selezionano rispetto alla complessità del visto, anzi, sono selezionate da alcune cose che catturano la nostra attenzione, le arti figurative ritraggono ciò che i nostri occhi hanno bisogno di guardare, e di guardare ancora, esse propongono ciò a cui la nostra sensibilità si abbandona. Ma questo collegamento con l'arte è una lettura più vicina a noi che ai greci. È facile subire il fascino della filosofia greca, ma ciò non toglie che anche con Empedocle la sensazione era ancora fortemente legata alla conoscenza, escludendo la creazione. Nonostante ciò, è molto vicina la funzione attiva che Empedocle assegna agli occhi, alla funzione attiva dell'occhio del fotografo.

La svolta rispetto alla filosofia presocratica arriva con il *De Anima*, è Aristotele infatti che ritorna sul concetto di sensazione, che assume, all'interno del testo, diverse accezioni a seconda del contesto.

---

<sup>4</sup> DIELS-KRANZ, 31 B 110, v.10. Anche in questo caso, un ulteriore testimonianza oltre ai frammenti di Empedocle, si trova nel *De Sensibus* di Teofrasto in Diels-Kranz 31 A 86.



Nel secondo libro per esempio essa indica le qualità elementari delle cose, come ad esempio il bianco e il nero, che tutti sono in grado di distinguere e che nessuno può vedere contemporaneamente. Per questo motivo Aristotele sostiene che gli animali sono capaci di sensazione, oltre che di appetiti e movimento.<sup>5</sup> La seconda accezione del concetto di sensazione è la facoltà da parte dei sensi di percepire. I sensi divengono tutt'uno nel momento in cui s'incontrano, e da qui nasce la *sensazione in atto*.<sup>6</sup> Giovanni Reale sostiene che proprio grazie ai concetti di atto e potenza Aristotele aveva superato le difficoltà che avevano incontrato i suoi predecessori in materia: "la facoltà sensitiva è in potenza ciò che il sensibile è già in atto, come s'è detto. Essa, dunque, patisce in quanto non è simile, quando ha patito, diventa simile ed è come quello".

Mentre Parmenide ed Empedocle avevano individuato nel concetto di simile, il ponte che univa qualità delle cose e percezione dei sensi, Aristotele non distingueva simile e dissimile, entrambi potevano arrivare ai sensi nel momento in cui la sensazione entra in atto, trasformando la potenza quiescente dei sensi in azione percettiva della realtà. In quel momento i sensi *patiscono*.<sup>7</sup>

Ma Aristotele utilizza questo termine per intendere anche la facoltà di sentire in generale o senso comune, con il quale s'intende il sentire i sensibili comuni, ovvero il moto, la quiete, la figura e la grandezza.<sup>8</sup> Questa terza accezione è particolarmente interessante perché la percezione è capace anche di percepire se stessa, ovvero, il *sentire di sentire*. Il riferimento è ancora al sentire i propri sensi, ma risulta una novità la capacità di percepire ciò che percepisce. Per questo motivo "avvertiamo che la vista vede"<sup>9</sup>. Ciò significa che mentre gli occhi percepiscono il colore, o la forma di un oggetto, allo stesso tempo essi

---

<sup>5</sup> ARISTOTELE, *De Anima*, GLF Editori Laterza, Roma, 2004, p.168.

<sup>6</sup> Ivi, p. 164-165.

<sup>7</sup> G. REALE, *Storia...cit.*, Vol. II, p. 474.

<sup>8</sup> ARISTOTELE, *De Anima...cit.*, p. 164.

<sup>9</sup> Ibid.

percepiscono anche se stessi come vedenti, il senso è oggetto di se stesso, è capace di percepirsi.

L'ultima accezione del concetto di sensazione, riguarda il senso particolare, la vista, l'udito, il tatto. Di sicuro questo è l'aspetto più comune e maggiormente utilizzato, ma comunque si mantiene in linea non distogliendo l'attenzione dai sensi.

L'idea che Aristotele ha della sensazione è dunque legata ai sensi e al sensibile, a quella che oggi definiamo come percezione. Il concetto, così com'era stato da lui sviluppato, avrebbe influenzato tutta la filosofia successiva, arrivando sino a Cartesio, pressoché immutata.

Gli epicurei invece spiegano la sensazione con la teoria degli atomi, e la loro teoria non si distanzia molto da quella dei presocratici. Le cose invece di emanare effluvi come aveva immaginato Empedocle, emanano atomi che penetrano nel nostro corpo.<sup>10</sup>

Lo scopo di Epicuro era sostenere la veridicità infallibile dei sensi, e soprattutto, l'assolutezza della sensazione. Mentre sofisti e scettici erano dell'idea che la sensazione relativizzava l'esperienza, Epicuro sosteneva che in base al principio atomico, l'esperienza della sensazione accomunasse tutti, ed essa era sempre vera.<sup>11</sup> Laddove fosse venuta meno la veridicità delle sensazioni, Epicuro sosteneva che sarebbero venuti meno i criteri per giudicare, e quindi non saremmo stati più in grado di distinguere il vero dal falso.<sup>12</sup>

La visione degli stoici invece si basa sull'idea che le cose lasciano un'impronta nell'anima, anche indicata come *alterazione qualitativa*.<sup>13</sup> Essi immaginano l'anima come una tabula rasa, e i bambini come un foglio bianco adatto alla scrittura. Su questo foglio bianco vengono scritti i concetti, e la prima

---

<sup>10</sup> EPICURO, *Massime capitali*.

<sup>11</sup> G. REALE, *Storia...cit.*, Vol. III, p.179.

<sup>12</sup> EPICURO, *Massime capitali*, 23. Fonte <http://www.parodos.it/epicururomassimecapitali.htm>

<sup>13</sup> G. REALE, *Storia...cit.*, Vol. V, p. 258.

trascrizione avviene attraverso i sensi.<sup>14</sup> È interessante notare la similitudine dell'anima con il foglio di carta su cui si imprime i concetti, dal momento che mi permette di aggiungere un'ulteriore similitudine. Lungi dall'inventare la fotografia, gli stoici ne avevano immaginato il funzionamento.

La pellicola in questo assomiglia all'anima. Entrambe s'imprimono d'immagini provenienti dal sensibile, e questo fa sì che a posteriori, possiamo fare due considerazioni: la prima è che la fotografia nasce sul modello dell'anima, perché così come sull'anima s'imprimono immagini del mondo, sulle lastre e come sulla pellicola, permangono immagini che lo sguardo ha visto. La seconda è che la pellicola, può essere considerata come un'estensione dell'anima di chi scatta, laddove è utilizzata come strumento di sensazione. Ma prima di arrivare al concetto odierno di sensazione, di cui mi occuperò in seguito, la fotografia per interi decenni si è impegnata a catturare il sensibile. Innanzitutto nella sua prima fase, quando la fotografia era ancora la scommessa del se fosse stato possibile o meno impressionare delle lastre con un'immagine tratta del mondo, e poi anche nei primi del 900, quando la scommessa era stata vinta dai padri della fotografia, e la sua diffusione stava avvenendo, con la nascita dei primi studi fotografici e anche dei primi artisti.

Successivamente fu Plotino ad occuparsi del concetto di sensazione, nelle *Enneadi*, in particolare, nella parte che riguarda le funzioni dell'anima.<sup>15</sup> La questione che poneva il filosofo egiziano di acquisizione romana, riguardava la relazione che vi è tra la sensazione e l'anima. Egli partiva dal presupposto che l'anima è impassibile e capace solo di agire, quindi impossibilitata a reagire, funzione assegnata ai sensi, e che questi erano il grado più basso della conoscenza in quanto limitati alla percezione del sensibile piuttosto che alle idee.

---

<sup>14</sup> Ivi, Vol. 3, p. 327.

<sup>15</sup> PLOTINO, *Enneadi*, Laterza, Bari, 1947, III-IV.

Eppure Plotino aveva la necessità di spiegare come le sensazioni arrivassero all'anima, altrimenti la percezione sarebbe stata scollegata alla sua intellegibilità. Ecco un passo tratto dalle *Enneadi* in cui Plotino affronta la questione:

la facoltà sensitiva dell'anima non ha affatto bisogno di estendersi alle cose sensibili, direttamente, ma deve consistere piuttosto in una speciale capacità percettiva di impronte, che, in seguito alla sensazione si formano nel vivente; poiché queste sono oramai, di specie intelligibile: ond'è che la sensazione esteriore è un'immagine di questa; ma la potenza dell'anima è ben più vera, secondo la essenza, poiché è la contemplazione di forme, pura e impassibile.<sup>16</sup>

Dunque Plotino distingue due aspetti della sensazione, la sensazione esteriore,<sup>17</sup> che consiste nell'impronta che i corpi imprime sui corpi, e la sensazione come atto conoscitivo dell'anima, che "coglie l'impressione e l'affezione corporea".<sup>18</sup>

Quindi quando sentiamo, il corpo avverte un'affezione da parte di un altro corpo, mentre l'anima entra in azione percependo l'affezione corporea e non solo, essa giudica anche quest'affezione. Anche se Plotino ci tiene a precisare che l'anima vede le impronte della sensazione non molto chiaramente, ma in modo più debole. Nonostante l'anello tra sensazione e anima non sia molto robusto, l'anima riesce a contemplare il sensibile, che in questo modo diventa intellegibile. Plotino aveva anche immaginato l'anima con due volti, uno rivolto allo Spirito, l'altro rivolto al sensibile.<sup>19</sup>

In questo modo "l'anima inferiore che sente è connessa all'anima superiore che ha percezione degli intelligibili puri, e il sentire dell'anima inferiore coglie le forme sensibili quasi irraggiandole con una luce che promana da lei e che le proviene appunto da quell'originario possesso che l'anima ha delle pure forme".<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> PLOTINO, *Enneadi...cit.*, I, 1, 7, p. 46.

<sup>17</sup> G. REALE, *Storia...cit.*, Vol. V, p. 582.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> PLOTINO, *Enneadi...cit.*, IV, 6,3, p. 304.

<sup>20</sup> G. REALE, *Storia...cit.*, pp. 583-584.

Nell'antica Grecia il concetto di sensazione rientrava nel sistema della conoscenza, seppure c'erano diverse posizioni a riguardo che si possono così sintetizzare. C'erano coloro che la svalutavano, come i Naturalisti, Parmenide e Democrito, che ritenevano in modo differente che la conoscenza fosse relegata principalmente all'intelletto. Platone invece sottolinea "l'incapacità strutturale della sensazione di cogliere il vero, in quanto fa velo all'anima e addirittura l'acceca"<sup>21</sup>, anche se ammette che l'anamnesi avviene attraverso la sensazione seppure non è essa a innescarla, ma l'anima. Neppure gli scettici credevano nella validità della sensazione come strumento di conoscenza. Così come Plotino la vedeva un pensiero oscuro che l'anima doveva in qualche modo sussumere.

Coloro che invece vedono nella sensazione un valido strumento della conoscenza sono i Sofisti, in particolare Protagora, che "sembra fare di essa il criterio della verità"<sup>22</sup>. Gli epicurei, sostenitori della sensazione come azione fisica delle cose sull'anima, e dunque, del tutto oggettiva, e gli Stoici, che condividevano l'idea epicurea dell'impressione che la sensazione attuava sull'anima.

Aristotele invece sosteneva la sensazione come principio conoscitivo grazie al quale si poteva formulare un giudizio, ma prevedeva la possibilità di un errore nel momento in cui si trattava di percepire sensibili comuni. Inoltre la sensazione distingueva il mondo animale dal mondo vegetale, dal momento che secondo Aristotele le piante, non erano capaci di sensazione in quanto sprovviste di sensi.<sup>23</sup> Bisognerà attendere Derrida per immaginare che l'altro da noi che è l'animale non solo può esser visto ma vede, mentre viene guardato, osservato e studiato<sup>24</sup>. Lo stesso si può contestare ad Aristotele, perché se è vero che le piante non hanno i cinque sensi che gli animali e i viventi condividono, sulla sensazione delle piante, nessuno ha mai preso parola finora.

---

<sup>21</sup> Ivi, Vol. V, p. 259. Il Riferimento è al *Fedone* di Platone, 99 d sgg.

<sup>22</sup> G. REALE, *Storia...cit.*, p. 259.

<sup>23</sup> ARISTOTELE, *De Anima...cit.*, pp. 190-191.

<sup>24</sup> J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 138.

## 1.2 Il concetto di sensazione da Descartes a Hegel

Ne *Le passioni dell'anima*, Descartes distingue la percezione dalla sensazione, sebbene non utilizzi la parola sensazione, è ormai ben nota la corrispondenza tra sentimento e sensazione all'interno del testo.<sup>25</sup>

Prima di passare alle passioni dell'anima, Descartes pone la sua attenzione sulla percezione:

Celles que nous rapportons à des choses qui sont hors de nous, à sçavoir aux objets de nos sens, sont causées (au moins lors que nostre opinion n'est point fausse) par ces objets, qui, en excitent aussi par l'entremise des nerfs dans le cerveau, lesquels font que l'ame les sent.<sup>26</sup>

Gli oggetti esterni generano dei movimenti nei nostri sensi che stimolano il cervello, ed è così che le cose percepite arrivano all'anima. Una volta che sono arrivate all'anima si forma la sensazione (sentimento). Descartes fa l'esempio della percezione della luce emessa da una fiaccola e del suono di una campana. Entrambi i movimenti, attraverso i nervi che portano al cervello, "donnent à l'ame deux sentimens differens, lesquels nous raportons tellement aux sujets que nous supposons estre leurs causes, que nous pensons voir le flambeau mesme, & ouïr la cloche, non pas sentir selement des mouvemens qui vient d'eux".<sup>27</sup>

L'anima in questo modo genera le sensazioni della campana e della fiamma, che noi riferiamo agli oggetti esterni, e di cui questi oggetti sono la causa, però non percepiamo i movimenti come tali, ma abbiamo la loro rappresentazione interiore, per cui vediamo la fiamma e sentiamo la campana.

La distinzione tra percezione e sensazione attuata da Descartes è fondamentale, perché la percezione indica il movimento degli oggetti che viene causato dai sensi, mentre la sensazione, l'immagine interna che siamo noi a generare e che

---

<sup>25</sup> R. DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, Bompiani testi a fronte, Milano, 2006, p. 456.

<sup>26</sup> Ivi, p. 150.

<sup>27</sup> Ibid.

riferiamo agli oggetti che l'hanno prodotta. Essa dipende non dalle cose, non dai sensi, ma dall'anima. L'anima è capace di sensazione.

La percezione inoltre, si riferisce anche al nostro corpo, sostiene Descartes, per esempio quando avvertiamo la fame e la sete e tutti i nostri appetiti naturali. Questo ci permette di percepire il nostro corpo, e questo ci permette di sentire non solo la nostra mano fredda, ma anche il caldo di una fiaccola che si avvicina ad essa, o il freddo dell'aria a cui siamo esposti.<sup>28</sup>

Successivamente Decartes si sofferma su quel particolare tipo di percezioni che sono le sensazioni, tracciano le differenze tra le une e le altre. Mentre le percezioni hanno sempre una causa esterna a cui possiamo risalire, le sensazioni non sono riconducibili a una causa prossima, e questi sono i sentimenti di gioia, di collera, di paura, di tristezza ecc. sebbene entrambe possano essere considerate passioni, secondo il filosofo francese le vere passioni sono soltanto quelle che si riferiscono all'anima stessa e non agli oggetti esterni, ovvero, le sensazioni.

La ragione è data dalla svalutazione dei sensi, come si può leggere nella prima meditazione metafisica:

Supporrò dunque che non Dio, sommo bene, fonte di verità, ma un genio maligno, sommamente potente ed astuto, abbia posto ogni suo sforzo ad ingannarmi; riterrò che il cielo, l'aria, la terra, i colori, le figure, i suoni e tutto il mondo esterno non siano altro che inganni di sogni, con i quali ha cercato di ingannare la mia credulità.<sup>29</sup>

I sensi ingannano, la vita potrebbe essere un sogno da cui ancora dobbiamo destarci, e di conseguenza tutto il sensibile viene messo in discussione dal dubbio, e con esso la nostra percezione. I sensi quindi non sono il primo stadio della conoscenza, come era accaduto nella Grecia antica, ma indicano la fallacità dell'essere umano. La conoscenza viene così spostata sul piano dell'anima.

---

<sup>28</sup> R. DESCARTES, *Les passions...cit.*, p. 153.

<sup>29</sup> R. DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, Kindle e-book, pos. 135 di 1101.

Nel dare una definizione di sé Descartes dubita anche dell'idea aristotelica di uomo come animale razionale, sostenendo che in realtà non è così semplice definire cos'è un animale e cos'è razionale.<sup>30</sup> L'unica cosa certa che ci è dato di sapere è che pensiamo, e che la certezza della facoltà di pensare garantisce la nostra esistenza.<sup>31</sup> Il pensiero in Cartesio è anche lo strumento di conoscenza, perché se ciò che percepiamo può essere frutto di un inganno, questo inganno non funzionerà anche per il pensiero. Nella seconda meditazione Descartes fa l'esempio della cera. Essa viene percepita di un colore, una forma, un odore, in un primo momento, ma accostata alla fiamma cambia odore, forma e colore. Soltanto attraverso "un'investigazione della mente"<sup>32</sup>, *un prestare attenzione a*, è possibile avere un'idea chiara e distinta di ciò che ci circonda. E anche laddove la mente dovesse sbagliare, è essa stessa in grado di rendersi conto dell'errore e procedere a nuovo giudizio.

Non è un caso che ne *Le passions de l'ame* Descartes usi il termine *veritablement*,<sup>33</sup> per indicare le sensazioni, infatti, mentre le percezioni possono essere fallaci, le sensazioni non dipendono dagli occhi o dal tatto ma dal cervello e dall'anima, per questo esse saranno sempre vere in quanto nostre, generate da ognuno di noi, seppur senza causa, *veritables* nel momento in cui le proviamo.

In seguito Descartes sottolinea un altro aspetto importante del rapporto tra anima e corpo, soprattutto in considerazione del suo tempo e di quello che sarebbe stato scritto dopo di lui. Egli sostiene infatti che l'anima aderisce a tutto il corpo, e non risiede solo in una parte di esso.<sup>34</sup> In realtà questa affermazione è più un'intuizione, dal momento che successivamente il filosofo francese sostiene che esiste una parte del corpo a cui l'anima è maggiormente legata, il cervello. E il legame avviene attraverso la ghiandola pineale.<sup>35</sup> Descartes continua poi con la

---

<sup>30</sup> Ivi, pos. 185 di 1101.

<sup>31</sup> Ivi, pos. 175.

<sup>32</sup> Ivi, pos. 271.

<sup>33</sup> R. DESCARTES, *Les passions...cit.*, p. 153.

<sup>34</sup> Ivi, p. 161.

<sup>35</sup> Ibid.



rassegna delle sensazioni, mentre mi interessa soffermarmi sull'enorme passo avanti sul concetto di sensazione che il filosofo francese aveva apportato.

La sensazione non è la percezione, sebbene dipenda da quest'ultima, perché la percezione è la ricezione da parte dei sensi del mondo esterno, mentre la sensazione è slegata dai sensi, ed è l'immagine del percepito che si forma dentro di noi. Essa è un'azione attiva dell'anima, creata da noi stessi, che inevitabilmente differisce dalla realtà percepita. Sono questi i presupposti su cui avrebbe successivamente lavorato Kant, nella *Critica del Giudizio*.<sup>36</sup>

L'elaborazione del concetto di sensazione da parte di Kant diventa più complesso grazie allo sviluppo del concetto di *rappresentazione*.

Rispetto a Cartesio, Kant compie una rivalutazione dei sensi, grazie al concetto d'intuizione sensibile, da cui dipende la rappresentazione: "l'intuizione è la rappresentazione quale sarebbe per la sua dipendenza dall'immediata presenza dell'oggetto"<sup>37</sup>. I sensi sono dunque il primo grado della conoscenza<sup>38</sup>. Senza l'intuizione sensibile il mondo esterno non potrebbe essere percepito e quindi non sarebbero possibili rielaborazioni da parte del soggetto come la rappresentazione, la sensazione, inoltre immaginazione, ragione non avrebbero materia su cui riflettere. I sensi forniscono all'intelletto la materia grazie alla quale il soggetto genera le rappresentazioni del mondo esterno nel quale vive e con cui si relaziona, dalle scale di casa alle opere d'arte. Generalmente queste rappresentazioni sono corrette, dal momento tra le migliaia di azioni che compiamo ogni giorno, riusciamo a interagire con il mondo senza farci troppo male (una caduta dalle scale, per Kant è un errore nella rappresentazione del mondo, dovuto probabilmente a scarsa attenzione da parte nostra.)

Come scrive Alberto Bosi, nella *Critica del Giudizio* il filosofo tedesco non discute infatti delle rappresentazioni non corrette, ma a partire dalle rappresentazioni

---

<sup>36</sup> I. KANT, *Critica del Giudizio*, Utet, 1999, Torino, e-book, 2013, Kindle store.

<sup>37</sup> I. KANT, *Logica*, in N. ABBAGNANO, *Dizionario di filosofia*, Tea, Torino, 2006, pp. 502-3.

<sup>38</sup> inserire nota Gargano.

“meramente corrette”.<sup>39</sup> Nella *Prima Introduzione*, Kant distingue subito rappresentazione da sensazione:

Ora, sebbene questa sensazione non sia la rappresentazione sensibile d'un oggetto, tuttavia, essendo legata soggettivamente con la realizzazione sensibile dei concetti dell'intelletto mediante il Giudizio, essa, in quanto rappresentazione sensibile dello stato del soggetto modificato da un atto di quella facoltà, può essere assegnata alla sensibilità.<sup>40</sup>

In questo passo Kant disegna un primo quadro della sensazione in relazione alle altre facoltà del soggetto. Essa non è rappresentazione, ma è possibile grazie ad essa. È legata all'intelletto, ma non fa parte del giudizio estetico. La sensazione si trova in una posizione *border* tra l'intuizione sensibile e l'intelletto, ma non la si può assegnare al giudizio, piuttosto alla sensibilità. Ma è in quel *soggettivamente* che Kant prende una strada diversa rispetto alla conoscenza del soggetto. Come vedremo a breve questa è una grandissima innovazione e un grandissimo limite allo stesso tempo. La differenza con la rappresentazione è evidente, infatti Kant nel passo citato parla di una rappresentazione modificata dal giudizio. Mentre la rappresentazione è l'immagine dell'oggetto come se lo avessimo davanti agli occhi, la sensazione rimanda all'oggetto ma non perfettamente, a causa della rielaborazione dell'immagine stessa da parte del soggetto.

In particolare Kant descrive il giudizio estetico del senso come un giudizio non fine alla conoscenza, ma in grado di determinare se un oggetto piace o meno per mezzo della sensazione.<sup>41</sup> La sensazione è una e tante, nel senso che come facoltà è condivisa da tutti i soggetti, ma di fronte all'infinita varietà delle sensazioni che ognuno può avere l'universalità si sgretola. Inoltre, il dis/piacere che decreta la sensazione esclude la concettualizzazione dell'oggetto. Al concetto

---

<sup>39</sup> A. BOSI, *Introduzione*, in I. Kant, *Critica...cit.*, l. 1388.

<sup>40</sup> I KANT, *Critica...cit.*, l. 2062.

<sup>41</sup> Ivi, l. 2058.

del soggetto si arriva soltanto attraverso il giudizio estetico di riflessione<sup>42</sup>, che opera mediante l'intelletto e l'immaginazione.

Dalla sensazione dunque dipende la considerazione tutta soggettiva della bellezza di un oggetto o meno, e questa facoltà va a costituire il gusto dei soggetti.<sup>43</sup> Ma Kant ci tiene a sottolineare che il termine sensazione può avere due significati: “si offre qui subito l'occasione di biasimare, e di sottolineare una confusione molto comune tra i due possibili significati del termine sensazione. Ogni soddisfazione (si dice o si pensa) è in sé sensazione (di piacere), di conseguenza, tutto ciò che piace, per il fatto stesso che piace, è piacevole.”<sup>44</sup>

E ancora: “ Quando si dà il nome di sensazione ad una determinazione del sentimento di piacere o di dispiacere, questa espressione ha un significato del tutto diverso da quando si riferisce alla rappresentazione di una cosa.”<sup>45</sup>

Nel primo caso infatti la rappresentazione è riferita all'oggetto, nel secondo caso invece al soggetto. In altri termini in questo secondo caso il soggetto elabora una sensazione della sua sensazione, creando il dis/piacere del suo sentimento di dis/piacere. Ma Kant disambigua definendo questa meta sensazione come sentimento, e mettendo come paletto per la sensazione, il legame con un oggetto esterno.<sup>46</sup>

Ma come postilla di questa distinzione viene aggiunto un elemento importante: la sensazione genera il desiderio dell'oggetto.<sup>47</sup> Sebbene sia solo un breve passaggio viene introdotto un aspetto fondamentale della sensazione, il suo legame con il desiderio, o come direbbe Bacon, con il desiderio che diventa un'ossessione.<sup>48</sup> E Deleuze si muoverà proprio a partire dal legame che la sensazione ha con il desiderio.

---

<sup>42</sup> Ivi, l. 2079.

<sup>43</sup> Ivi, l. 3020-23.

<sup>44</sup> Ivi, l. 3220.23.

<sup>45</sup> Ivi, l. 3232-35.

<sup>46</sup> Ivi, l. 3235-40.

<sup>47</sup> Ivi, l. 3242.

<sup>48</sup> F. MAUBERT, *Conversazione con Francis Bacon*, Editori Laterza, Bari, 2009, p. 34.

La sensazione è capace di cogliere il bello, eppure Kant distingue il piacevole dalla soddisfazione. Il piacevole risiede interamente nella sensazione, mentre il bello è frutto di una riflessione (di intelletto e immaginazione) che porta al concetto dell'oggetto, e la soddisfazione è frutto del giudizio.<sup>49</sup> La sensazione quindi non necessita di una concettualizzazione dell'oggetto, le foglie, secondo il filosofo tedesco, con le sue linee e i suoi tratteggi improvvisi e casuali, non significano nulla, ma possono piacere. Inoltre destano un piacere immediato. È il giudizio teleologico ad arrivare alla concettualizzazione dell'oggetto, e proprio in questo si distingue dal giudizio estetico e dunque dalla sensazione.

La sensazione riguarda ciò che viene elaborato dal soggetto, e riguarda ciò che sente il soggetto riguardo all'oggetto, ed il risultato è appunto soggettivo, mentre il giudizio teleologico riguarda il trovare da parte del soggetto la finalità negli esseri viventi, come ad esempio nelle piante e negli animali. Quest'ultimo è oggettivo e porta Kant al passaggio dalla teleologia alla teologia. Ma siamo già lontani dal nostro campo d'interesse.

Gli aspetti delle ricerche di Kant che più si avvicinano alla mia, sono l'aver rivalutato i sensi come primo strumento della conoscenza attraverso l'appercezione trascendentale, l'aver distinto la rappresentazione, frutto della percezione, dalla sensazione, e il fatto che la sensazione, il *quid* che il soggetto rielabora a proposito degli oggetti, è legato alla materia e alla forma delle cose.

Finalmente viene data importanza all'aspetto soggettivo, al *come* e al *cosa* (*quid* oscuro ancora una volta) il soggetto vive del mondo. Il fatto che la sensazione sia universale solamente per l'aspetto comunicativo, in realtà sebbene Kant lo veda come un limite, esso si avvicina molto alle filosofie del novecento che sostengono la differenza. Filosofi come Deleuze, Foucault, Derrida, Nancy, si sono impegnati a difendere e a mettere in evidenza la differenza, a discapito degli universali, troppo rappresentativi più di un mondo solo immaginato

---

<sup>49</sup> I. KANT, *Critica...cit.*, l. 3255.

trascendentale che del mondo reale. Per questi motivi l'indagine di Kant è di fondamentale importanza per questa ricerca.

Hegel invece parla il concetto di sensazione nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche*<sup>50</sup>, chiamandolo in causa in relazione all'Essere per sé e alla sua semplicità.<sup>51</sup> In questo passaggio si legge che la sensazione è "la trama oscura dello spirito nella sua individualità priva di coscienza e di intendimento", e inoltre: "qui ogni determinatezza è ancora *immediata*, è posta come non sviluppata tanto secondo il contenuto quanto secondo l'opposizione di una oggettività contro il soggetto, e come appartenente alla *peculiarità più particolare* dello spirito, quello naturale".<sup>52</sup>

In pratica Hegel si riallaccia immediatamente a Kant sostenendo che la sensazione è il tramite dall'oggetto al soggetto, e che essa è soggettiva. Inoltre vi è un che di grezzo nella sensazione, poiché essa non è sviluppata e appartiene all'Essere naturale. Hegel vede dei limiti in questa che riporta come la peculiarità dell'Essere naturale, causati proprio da questa appartenenza, dal momento che i contenuti delle sensazioni sono limitati, transeunti e immediati.

Alla sensazione viene riconosciuto l'essere l'origine della conoscenza, al suo stadio grezzo, in merito Hegel scrive: " *tutto è nella sensazione*, e, se si vuole, tutto quanto emerge nella coscienza spirituale e nella ragione ha la sua *fonte ed origine* nella sensazione. Ma fonte e origine, infatti, non significano altro che la modalità prima e più immediata in cui qualcosa appare. Non basta che i principi siano semplicemente nella testa: essi devono essere nel cuore, nella sensazione"<sup>53</sup>

La sensazione è fondamentale alla conoscenza, perché non c'è sapere senza sentire, ma essa è insufficiente, dal momento che non può determinare se qualcosa sia vero o falso, etico o non etico. Ed è qui che subentra il pensiero,

---

<sup>50</sup> F. W. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Rusconi, Milano, 1996.

<sup>51</sup> Ivi, p. 663.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid.

definito da Hegel come “*l’elemento più proprio dell’uomo, mediante cui egli si differenzia dal bruto, mentre la sensazione è ciò che li accomuna*”.<sup>54</sup>

Secondo Hegel non ciò che è ancora grezzo nel cuore del soggetto può, se resta tale, portare a pensieri cattivi, uccisioni, adulteri, e quanto di male si poteva immaginare nell’ottocento. Di conseguenza tutto ciò che l’uomo prova, deve essere rielaborato dal pensiero, unico garante della razionalità.

A differenza di Kant e Cartesio, Hegel fa una distinzione tra sensazione e sentimento: partendo dalla linguistica, che non fa una netta differenza, egli sostiene che alcune espressioni non sono ambivalenti, ad esempio non si usa dire *sensazione del diritto*, ma *sentimento del diritto*<sup>55</sup>. In base a questa considerazione e ad altre, ritiene che le sensazioni siano più passive, perché frutto della “immediatezza della determinatezza nel sentire”,<sup>56</sup> mentre il sentimento è legato maggiormente al sentire in sé.

Per Hegel quindi la sensazione è la condizione necessaria ma non sufficiente per la conoscenza umana, e andava contro la teologia scientifica e la filosofia che al suo tempo poneva cuore e sensazione come “criterio di ciò che è buono”. Sarà invece l’importanza che egli dà al pensiero a fargli scrivere che “la sensazione è la forma dell’agitarsi ottuso dello spirito nella sua individualità priva di coscienza e d’intelletto”<sup>57</sup>. Gli aspetti innovativi della ricerca di Hegel erano l’aver avvicinato sensazione e conoscenza, il sapere e il sentire, facendone un unico blocco, dichiarando inseparabile ciò che si sa da ciò che si sente. Inoltre aveva avuto l’intuizione che sentimento e sensazione fossero differenti. Non aveva ancora ben chiaro come (e da qui viene il suo affidarsi alla linguistica), ma aveva intuito che si trattava di due aspetti differenti del sentire, laddove per Kant e Cartesio erano sinonimi.

---

<sup>54</sup> F. W. HEGEL, *Enciclopedia...cit.*, p. 665.

<sup>55</sup> Ivi, p. 669.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ivi, p. 665.

La sensazione però, sorgente di tutto, perché tutto all'origine si trova in essa, era vista come limitata senza l'uso dell'intelletto da parte dello spirito. Questo perché incoscienza e sensazione spingono sulla strada dell'autoreferenzialità, vista come distanza dal mondo piuttosto che come l'avrebbe immaginata più avanti Gilles Deleuze, come a breve mostrerò.

Un breve passaggio su Condillac è importante, dal momento che rispetto ad Hegel, il filosofo francese aveva una visione dello spirito umano più incentrato sulla conoscenza. Anche per Condillac la conoscenza si basava sulle sensazioni, come racconta Carlo Augusto Viano "il compito che Condillac si attribuisce consiste proprio nell'illustrazione della costituzione dello spirito umano a partire dalla sensazione"<sup>58</sup>. In particolare a Condillac interessava il modo in cui si sviluppano le operazioni che partono dalle idee, e siccome riconosceva alla sensazione l'operazione iniziale, da essa cerca di ricostruire tutte le operazioni successive.<sup>59</sup>

Il punto di partenza di Condillac, a parte una differenza di linguaggio, assomiglia molto alla posizione di Hegel. Infatti mentre quest'ultimo vedeva la sensazione alla base della conoscenza umana, il primo parlava non di conoscenza, ma di spirito umano, le cui operazioni nascevano a partire dalla sensazione.

Come leggiamo nella prima parte del trattato, Condillac ritiene che tra i sensi l'olfatto sia quello da cui è opportuno cominciare perché meno funzionale alla conoscenza dello spirito umano. Immaginando una statua che abbia solo il senso dell'olfatto, la sua percezione sarà limitata poiché non avrà nozioni relative alla figura, all'estensione, e si limiterà al solo odore. Il modello della statua dimostra inoltre come Condillac condivideva la posizione sia di Kant che di Hegel, poiché per tutti e tre la sensazione era interna al soggetto anche se proveniva dal suo rapporto con l'oggetto.<sup>60</sup> In qualche modo era ad esso slegata. Inoltre dal solo

---

<sup>58</sup> C. A. VIANO, *Introduzione*, in E. B. DE CONDILLAC, *Opere*, Utet, Novara, 2013, eBook, 2013, Feltrinelli Store, p. 50.

<sup>59</sup> Ibid., p. 70.

<sup>60</sup> E. B. DE CONDILLAC, *Trattato delle sensazioni*, in *Opere...cit.*, p. 666-669.

olfatto si generano anche piacere e dispiacere, e la memoria. L'aspetto interessante della trattazione di Condillac, è il modo in cui vede la sensazione. Che per alcuni aspetti sembra anticipare Deleuze. Il primo infatti parla di un divenire-odore della statua, e nel divenire un nuovo odore nel caso in cui l'odore cambi. Questo collegamento tra sensazione e divenire torna in Deleuze, il quale racconta i diversi divenire di alcuni scrittori o personaggi. Il divenire-impercettibile di Virginia Woolf per esempio.<sup>61</sup> Ma c'è anche un altro aspetto che sembra anticipare Deleuze, ed è sulla combinazione tra senso e memoria: la statua sente un odore, ma quando l'oggetto che produce si allontana, l'odore cessa di agire sulla statua, a cui rimarrà un'impressione più o meno forte.<sup>62</sup> Quest'impressione che resta è la memoria, essa svincola la sensazione dall'organo. Attraverso la memoria, la statua può addirittura ignorare di avere un organo, perché la sensazione è ormai acquisita<sup>63</sup>. E questo aspetto richiama il Corpo senz'organi di cui parla Deleuze in *Millepiani*,<sup>64</sup> che funziona a prescindere dai singoli organi proprio perché tutto *fa corpo* nelle molteplici relazioni che costituiscono il corpo, e che lo rendono un'unità non vivisezionabile che *sente*. E Condillac fa della memoria un'azione del sentire, ovvero è un'attività del sentire rispetto alla passività del momento in cui si recepisce la qualità di un oggetto. Ma la memoria ha anche un altro ruolo fondamentale, quello di conservare le idee. In questo modo viene scavallato il problema del binarismo anima/corpo come sede delle idee. Infatti la sensazione trasmette dati al cervello, ma il cervello smette di funzionare nel momento in cui la sensazione finisce. Nel frattempo le idee che si generano vengono raccolte dalla memoria. Di conseguenza anche la volontà, le passioni, i sentimenti, tutto

---

<sup>61</sup> I riferimenti sono diversi, Deleuze, ne parla in *Che cos'è la filosofia?*, *Critica e Clinica*, Francis Bacon. *Logica della sensazione, Marcel Proust e i segni*. Di cui parlerò in modo più approfondito nel prossimo capitolo.

<sup>62</sup> E. B. DE CONDILLAC, *Trattato delle sensazioni*, in *Opere...cit.*, p. 671.

<sup>63</sup> Ivi, p. 672.

<sup>64</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Millepiani*, Castelvechi, Roma, 2006, pp. 237-259.



verrà generato dalla sensazione: “il giudizio, la riflessione, i desideri, le passioni ecc., sono soltanto la sensazione stessa che si trasforma differentemente”.

Ritorna ancora il concetto di divenire, che differenzia la posizione del filosofo francese rispetto a Hegel. Quest’ultimo infatti sosteneva che sensazione, ragione, intelletto, immaginazione fossero separati e comunicanti tra di loro, secondo una posizione gerarchica che portava dal più basso al più alto gradino della conoscenza. Al contrario Condillac sostiene che sia sempre la sensazione ad esserci, e che tutto ciò, ne deriva il divenire della sensazione. Condillac salva l’unità dello spirito umano senza frammentarlo e senza gerarchizzarlo come aveva fatto Hegel, e questo lo avvicina molto a Deleuze, l’inventore, con Guattari, di concetti come il Rizoma e il Corpo senz’organi.

### 1.3 Dalla sensazione percettiva alla sensazione creativa, da Merleau-Ponty a Gilles Deleuze.

#### 1.3.1 Il mondo dalla percezione alla sensazione percettiva: Maurice Merleau-Ponty

Ad aprire le porte del novecento sul tema della sensazione è Maurice Merleau-Ponty, che nella *Fenomenologia della percezione*<sup>65</sup> comincia proprio dal concetto di sensazione. A partire dalla necessità di fare chiarezza laddove “le analisi classiche hanno fallito il fenomeno della percezione”.<sup>66</sup> la questione che dunque pone Merleau-Ponty, è dunque la seguente. Che differenza c'è tra sensazione e percezione, in che rapporti sono soggetto e oggetto, e come la sensazione mette ci mette in contatto con il mondo. In pratica è come se passasse scomponesse tutti i pezzettini del mosaico per metterli nuovamente insieme aggiungendo nuovi pezzi.

Il filosofo francese descrive la sensazione come: “Io sento del rosso, dell'azzurro, del caldo, del freddo [...] Il grigio degli occhi chiusi che mi circonda senza distanza, i suoni del dormiveglia che vibrano nella mia testa indicherebbero che ciò può essere il puro sentire. Io sentirei nell'esatta misura in cui coincido con il sentito.”<sup>67</sup> Di fatto Merleau-Ponty nega che ci siano delle percezioni pure, dal momento che esse non sono mai sole, ma si muovono all'interno di un campo.<sup>68</sup> Questo aspetto è di fondamentale importanza perché interrompe il flusso lineare che dall'oggetto porta al soggetto attraverso la sensazione, senza considerare che quell'oggetto è illuminata da una *certa* luce, in un dato momento, e in un preciso contesto, e che il soggetto ha un background stratificato, che in quel momento nel suo cervello ci sarà un groviglio di sensazioni e pensieri a cui non è possibile risalire se non attraverso l'immaginazione. In questo modo viene

---

<sup>65</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2009.

<sup>66</sup> Ivi, p. 35.

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Ivi, p. 36. Nel concepire più sensazioni e nell'immaginare un *campo* in cui le sensazioni si distendono, Merleau-Ponty aveva aperto le porte al concetto di *piani* sui cui Gilles Deleuze avrebbe lavorato a lungo.

scongiurata la possibilità di una concettualizzazione vaga, schematica, e universale, che a questo punto diventerebbe universalmente ideale e di conseguenza falsa.

La prima distinzione fondamentale è proprio quella tra sensazione e sensibile.

Merleau-Ponty riconosce che in qualche modo i colori, così come un *la* suonato al piano, ci appartengono, ma non sono nostri. Le qualità non sono quindi “ un elemento della coscienza, ma una proprietà dell’oggetto”.<sup>69</sup>

Inoltre, sostiene il filosofo francese, le sensazioni non sono confuse così come le aveva descritte Hegel quando sosteneva che esse costituiscono solo l’origine della conoscenza, e che senza il pensiero non si poteva distinguere il vero dal falso e l’etico da ciò che non è etico. Merleau-Ponty non entra nel merito dell’etica o nel discorso della verità, dal momento che il suo interesse è fare luce sulla percezione e sulla sensazione. Per questo motivo fa l’esempio dell’illusione di Miller-Lyer, dove due segmenti, una con le frecce ai margini rivolte verso l’interno, l’altra con le frecce rivolte verso l’esterno, pur essendo di ugual misura, ci appaiono di lunghezze differenti.<sup>70</sup> Anche la realtà è soggetta al gioco dell’illusione, un paesaggio con la nebbia può sembrare confuso, il tappo della penna che cade sul pavimento non illuminato e di cui colgo soltanto una macchina, non è mai in sé confuso. Nonostante ciò però non afferma che al mondo oggettivo corrispondono sensazioni pure. Tutt’altro. Cartesio non aveva del tutto torto nel dire che i sensi ingannano, così come hanno la facoltà di farci percepire correttamente degli oggetti esterni, essi hanno anche la capacità di farli percepire in modo non adeguato. Il problema è proprio uscire da questo *impasse* di sensazione corretta/scorretta. Merleau-Ponty chiama in causa la fisiologia, scienza a cui si affida la psicologia per dimostrare che ciò che ci arriva è esattamente ciò che è. Una dominante di colore, come una patina rende monocromatica un’immagine che abbiamo davanti agli occhi, ci inganna, se

---

<sup>69</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia...cit.*, p. 36.

<sup>70</sup> Ivi, p. 38.

l'ambulanza dell'effetto Doppler nell'allontanarsi cambia al nostro udito, allora non si potrà affermare come sosteneva la psicologia, che dato un mondo oggettivo percepito dai sensi e decifrato dai nostri strumenti, noi abbiamo il *testo originale* del mondo.<sup>71</sup> Non c'è aderenza tra ciò che è e ciò che vediamo (i fenomeni di Kant), e nemmeno tra ciò che vediamo e tra ciò che percepiamo. il *testo originale* non esiste se non come modello teorico. A questo punto non è più possibile neanche dare una definizione oggettiva di sensazione. Dal momento che i sensi non si possono più considerare dei semplici *trasmettitori* di stimoli, come l'esempio dimostra:

Le lesioni non corticali degli apparati tattili diradano certo i punti sensibili al caldo, al freddo o alla pressione, e diminuiscono la sensibilità dei punti conservati. Ma se all'apparato leso si applica un eccitante abbastanza ampio, le sensazioni specifiche riappaiono; l'elevazione delle soglie è compensata da una esplorazione più energica della mano.<sup>72</sup>

Ancora una volta è la riserva ultima della psicologia, la fisiologia che viene tirata in ballo. Se dapprima essa garantiva il passaggio del mondo ai soggetti attraverso i sensi, dal momento che la stimolazione dell'apparato garantisce una collaborazione con il sistema motorio. Questo mantiene viva la sensazione, ma dimostra anche che il mondo non è ricopiato, "bensì costituito".<sup>73</sup> C'è uno scarto tra rappresentazione e costituzione interna, poiché ciò che viene costituito non corrisponde alla realtà. È questo il motivo per cui Merleau-Ponty arriva alla conclusione che non c'è una definizione in fisiologia di *sensazione*<sup>74</sup> e preferisce parlare piuttosto di un processo vitale "come la procreazione, la respirazione o la crescita".<sup>75</sup> Venuto meno il supporto della fisiologia, la sensazione ritorna interamente alla filosofia, e proprio sul punto dei sensi non concepibili come

---

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia...cit.*, p. 41.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ivi, p. 42.

<sup>75</sup> Ibid.

semplici strumenti, la conoscenza oggettiva che la scienza propone come protocollo, cade.

Adesso parole come sentire, vedere, udire, “divengono problematiche”.<sup>76</sup> E dal momento che la scienza ha costruito un modello teorico che non tiene conto delle circostanze esterne, di quelle interne al soggetto, non è possibile fondare una conoscenza oggettiva del soggetto.<sup>77</sup> Il tentativo della scienza per Merleau-Ponty è fallito. La scienza si era affidata alla fisiologia, che aveva tenuto conto delle variabili fisiche, mentre non aveva pensato alle variabili non fisiche, alle esperienze interne<sup>78</sup>, aveva costituito un sistema per cui aveva definito le sensazioni come cose e non aveva pensato che esse erano “già insiemi significativi”<sup>79</sup>, e aveva assoggettato le esperienze dei fenomeni a categorie riferibili solo alla scienza.

È a partire da questa considerazione che Merleau-Ponty ritiene compromesso tutto il discorso sulla percezione a lui precedente. Poiché non avevano calcolato la sensazione come variabile piuttosto che come costante, semplice e non complessa e differenziata.

Eppure la sensazione, sostiene il filosofo francese, non può essere ignorata. Essa entra nel discorso della conoscenza anche se non è un'unica strada, anche se questa strada è viva e partecipe della conoscenza. Allora è il significato stesso della conoscenza a cambiare. E non si tratterà più di una copia del mondo, ma di una ricostruzione dissomigliante. È la coscienza stessa a essere non più impressione ma sensazione.<sup>80</sup>

Di conseguenza la conoscenza, sebbene parta dagli oggetti, non rappresenta gli oggetti stessi, e “comprendere, è un'impostura o un'illusione”.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 43.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ivi, p. 65.

<sup>79</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia...cit.*, p. 43.

<sup>80</sup> Ivi, p. 49.

<sup>81</sup> Ivi, p. 50.

E seppur di fatto scendiamo le scale senza cadere perché le percepiamo come scale, non possiamo immaginare una teoria della conoscenza, “lo spirito funziona come una macchina calcolatrice che non sa perché i suoi risultati sono veri”.<sup>82</sup>

In sintesi, la percezione non può essere più considerata come rappresentazione, c'è un elemento che sconvolge il sistema lineare e teorico di sensibili-sensio-soggetto, perché ci sono di mezzo le sensazioni, che vanno a costituire la nostra coscienza e la nostra conoscenza. E la conoscenza non esiste se non in un “orizzonte di senso”<sup>83</sup>, che non è un senso insito nei sensibili, ma un senso ad essi riferito proveniente direttamente da noi. Tutta l'esperienza è sensazione, e tutte le sensazioni sono esperienze interne che compongono la nostra coscienza, non più rappresentativa del mondo ma costitutiva del mondo in noi stessi.

Merleau-Ponty continua a trasformare la concezione classica di percezione con i concetti di sensazioni doppie, sensazioni cinestetiche, e con una nuova idea di corpo e d'intersoggettività. Quanto descritto è sufficiente per avere una nuova idea di sensazione, che il filosofo traccia attraverso una serie puntuale di esempi. Ciò che Merleau-Ponty trascura, poiché il suo è un discorso sulla percezione, è l'aspetto creativo della sensazione.

Il mondo non è né volontà, né rappresentazione, è sensazione, è percepito come tale, come rielaborazione che il corpo proprio<sup>84</sup> compie attraverso la coscienza, anche se non sappiamo cosa succede quando gli artisti creano, ovvero, quando, in base alla sensazione del mondo, restituiscono il mondo, al mondo stesso.

---

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ivi, p. 145.

### 1.3.2 Restituire il mondo al mondo: Gilles Deleuze e la sensazione.

Comincio dalla fine. Ovvero dall'ultimo testo che Deleuze ci ha lasciato, che più che un testamento è una testata alla Zidane a ogni forma di disposizione preordinata, di gerarchizzazione, di linearità. *Che cos'è la filosofia*<sup>85</sup>, scritto con Felix Guattari, traccia un nuovo percorso della filosofia, delle arti, delle scienze.

La questione è particolarmente interessante perché il discorso delle arti per Deleuze è imprescindibile dal concetto di sensazione. Se Merleau-Ponty aveva svuotato la percezione dall'interno attraverso la sensazione, che entrava a forbice sulla percezione così come l'aveva pensata la psicologia e la fisiologia, Deleuze compie un'operazione ancora più drastica: separare definitivamente la percezione dalla sensazione, e legare quest'ultima all'arte. Essa è "un blocco di sensazioni ossia un composto di percetti e affetti".<sup>86</sup> Deleuze ci tiene a sottolineare che i percetti non sono percezioni perché "sono indipendenti dallo stato di chi li prova", così come "gli affetti non sono sentimenti o affezioni, eccedono la forza di chi li attraversa".<sup>87</sup>

Deleuze sta sostenendo in primis che non stiamo parlando della percezione, e inoltre, che non stiamo parlando nemmeno di ciò che il mondo esterno genera in noi, ovvero il nostro modo di vivere il mondo. Si tratta piuttosto della creazione, operazione non passiva, ma attiva, che invece di assorbire, spinge fuori di sé attraverso l'arte ciò che dentro gli artisti si è prima sedimentato, poi trasformato, e infine ha trovato una nuova forma. Questo discorso è molto chiaro nel momento in cui Deleuze parla di Proust. Le oltre quattromila pagine della *Recherche*, non sono un lavoro di memoria. Il *tempo perduto* di fatto non viene mai ritrovato, viene piuttosto inventato, creato, prodotto: "Combray quale non fu,

---

<sup>85</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 2002.

<sup>86</sup> Ibid. p. 161.

<sup>87</sup> Ibid. p. 162.

non è e non sarà mai vissuta”.<sup>88</sup> Non si tratta di risalire al vissuto, e il romanzo non riguarda i ricordi della vita, piuttosto è una produzione di verità. Nel caso specifico di Proust, Deleuze trova addirittura tre ordini di verità, relativi all’arte, ai piaceri e ai dispiaceri, e alla morte.<sup>89</sup> Questa produzione di verità sconvolge il sistema binario soggettivo/oggettivo, infatti, dal momento che essa non appartiene all’artista e nemmeno può essere percepita in egual modo da chi ne fruisce, può essere definita autoreferenziale, sono “esseri che esistono di per sé ed eccedono ogni vissuto”.<sup>90</sup> Ma ciò non significa che la sensazione sia chiusa su di sé, perché l’opera d’arte è aperta, attraversabile, vi si può entrare ed uscire da qualsiasi punto<sup>91</sup>. La linea che Deleuze sta tracciando è dal vissuto all’opera d’arte: il vissuto attiva la sensazione, ma ciò che diviene è altro. Infatti un aspetto fondamentale del taglio tra sensazione e percezione arriva proprio in base alla considerazione che l’esperienza è semplicemente *caos*, e le tre forme del pensiero, ovvero la filosofia, l’arte e la scienza, le quali non fanno altro che affrontare il caos.<sup>92</sup> In realtà, la lotta contro il caos è la lotta contro l’opinione, e per arrivare a qualcosa di differente, occorre operare un *taglio sul caos*<sup>93</sup> in grado di riorganizzare il vissuto attraverso la sensazione, vero dispositivo del divenire: “Quale terrore ossessiona la testa di Van Gogh presa in un divenire girasole? E questo vale per tutte le arti”.<sup>94</sup> Lo stacco con la percezione è segnato una volta e per tutte:

le sensazioni in quanto percetti non sono percezioni che rinviano a un oggetto (referenza): se assomigliano a qualcosa è per la somiglianza prodotta dai loro stessi mezzi, e il sorriso sulla tela è fatto esclusivamente di colori, di tratti, di ombre e di luci.<sup>95</sup>

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 166 e anche G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2001, p. 137.

<sup>89</sup> Ivi, p. 138.

<sup>90</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos’è...cit.*, p. 162.

<sup>91</sup> G. P. LANDOW, *L’ipertesto, tecnologie digitali e critica letteraria*, Mondadori, Milano, 2000.

<sup>92</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos’è...cit.*, p. 199.

<sup>93</sup> Ivi, pp. 26-29.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 168-169.

<sup>95</sup> Ivi, p. 164.



Il taglio sul caos, rielabora, riorganizza, ricrea ciò che non è mai stato fino a creare un *piano di composizione*<sup>96</sup> uno spazio nuovo, dove oggetti paesaggi e persone non sono più tali ma si sono trasformati in affetti e percetti. Infatti Deleuze e Guattari chiamano il divenire dei personaggi ritratti nei quadri o nei romanzi, *figure estetiche*<sup>97</sup>.

Bartleby lo scrivano, si muove in un piano di composizione che proviene dalla società americana ma non lo è. E l'ufficio presso il quale lavora, i suoi colleghi, il suo capo non sono altro che delle figure estetiche che si muovono in quello spazio creato da Melville e proiettato nelle menti dei lettori.<sup>98</sup> Così come gli amici che Francis Bacon ritrae sulle sue tele diventano altrettante figure estetiche. In realtà questo accade anche in Deleuze stesso: Kafka, Proust, Francis Bacon, Melville, Nietzsche, Spinoza, solo per citarne alcuni, diventano i suoi personaggi concettuali sul piano d'immanenza che la sua geofilosofia nomadica crea (i concetti sono vagabondi sul piano d'immanenza, in continuo spostamento). Con la differenza che mentre i personaggi concettuali sono portatori di concetti e sono propri della filosofia, le figure estetiche nel piano di composizione sono portatrici di blocchi di sensazione e quindi di percetti e affetti: "l'arte non pensa meno della filosofia, ma pensa per percetti ed affetti".<sup>99</sup> Bisogna addirittura immaginare filosofi e artisti non come creatori delle proprie figure di riferimento, piuttosto come gli involucri dei personaggi che creano: "il destino del filosofo è quello di diventare il proprio o i propri personaggi concettuali"<sup>100</sup>. Questo passaggio è fondamentale, perché significa che mentre si crea, si diviene. L'opera d'arte cambia la vita di chi la produce, è come un moto di ritorno che la sensazione ha verso l'artista. Inoltre è interessante notare come questo aspetto disfi completamente il concetto di autore su cui si era soffermato Foucault ne

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 55.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> G: DELEUZE, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, p.p. 93-118.

<sup>99</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos'è...cit.*, p. 56.

<sup>100</sup> Ivi, p. 53.

*Il filosofo mascherato*<sup>101</sup>: “Da noi i personaggi dettano legge alla percezione [...] Il nome costituisce una facilitazione”<sup>102</sup>. Ciò a cui si riferisce Deleuze si muove su un altro piano rispetto all’intervista in cui Foucault critica il concetto di autore, ma ciò che accomuna entrambe le posizioni è l’assoluta non importanza del nome dell’autore, della sua statura e posizione sociale-intellettuale, rispetto a quanto concretamente dice o scrive. Per questo Foucault propone, non senza provocare, che per un anno si scrivano solo libri senza nome, immaginando anche l’insuccesso dell’iniziativa dato che prevede che l’anno seguente tutti gli autori ricomincerebbero a scrivere sotto il proprio nome. È come se Foucault dicesse “non importa chi scrive ma quello che dice”, mentre Deleuze: “non importa chi scrive o dipinge ma quello che diviene attraverso la scrittura o pittura”.

Ma è ancora sui blocchi di sensazione che bisogna tornare. Poiché essi sono l’effettiva produzione degli artisti. Diverse volte Deleuze ritorna a parlarne cercando di delinearli senza mai definirli: “il romanzo si è spesso elevato a percetto: non la percezione della landa, ma la landa come percetto in Hardy, i percetti oceanici di Melville, i percetti urbani o quelli dello specchio in Virginia Woolf”. E ancora “ il percetto è il paesaggio di prima dell’uomo, in assenza d’uomo”,<sup>103</sup> gli affetti sono precisamente “questi divenire non umani dell’uomo, così come i percetti (compresa la città) sono i paesaggi non umani della natura”<sup>104</sup>.

Che i concetti di per sé non siano chiari, definiti, univoci, è lo stesso Deleuze a riconoscerlo<sup>105</sup>. Le continue descrizioni che contribuiscono a non avere un’idea data del blocco di sensazioni, e in qualche modo, sono adescrittive. Servono piuttosto a farsi un’idea, come si *fa* un Corpo senz’organi.<sup>106</sup> I concetti come il Cso non sono mai dati, ma sempre da farsi, e il blocco di sensazioni non è un’eccezione.

Quello che sappiamo per certo, è che gli artisti *eccedono* gli stadi di percetti e affetti, quindi non si fermano al percepito o al sentito, ma grazie a un taglio sul caos si

---

<sup>101</sup> M. FOUCAULT, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, parte terza 1978-1985, Feltrinelli, Milano 1998.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 137-138.

<sup>103</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos’è...cit.*, p. 167.

<sup>104</sup> Ivi, p. 168.

<sup>105</sup> Ivi, p. 11.

<sup>106</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, pp. 237-260

spingono nella creazione di un piano di composizione che disfa le percezioni, gli affetti e le opinioni. Sul tale piano si operano le figure estetiche che sono dei percetti e degli affetti, degli esseri viventi che più che essere, sono divenire.<sup>107</sup> Ma allo stesso tempo è anche l'artista a divenire, non più umano, carapace delle sue figure estetiche.

Nonostante tutte le definizioni e descrizioni dei blocchi di sensazioni, mi chiedo ancora cosa siano effettivamente i percetti e gli affetti. Il duro compito che hanno i due è quello di fare da tramite con il mondo della creazione, con la pretesa di non essere descrittivi. Eppure c'è un momento in cui Deleuze cede, semplifica, riassume in una sola frase tutto il tentativo di parlare dei blocchi di sensazione pur continuando a non essere descrittivo. In una lettera a Kuniichi Uno, Deleuze scrive che i concetti non sono mai separati dagli affetti e dai percetti, e che essi sono rispettivamente nuovi modi di sentire e di vedere il mondo.<sup>108</sup> È dunque questo che gli artisti producono, aggiungono "varietà al mondo"<sup>109</sup>, creano nuovi modi di vedere e di sentire.

E a questo punto che s'inserisce la domanda sulla fotografia. Deleuze se ne occupa in *Francis Bacon. Logica della sensazione*, poiché Bacon dipingeva i suoi quadri a partire da fotografie dei suoi modelli. Soltanto che per il pittore le foto erano un strumento a partire dal quale produceva. Come racconta Deleuze, Bacon studiava i quadri antichi dalle foto, si circondava di foto, dipingeva a partire da foto non necessariamente delle persone che fotografava, però allo stesso tempo non gli riconosceva alcun valore estetico.<sup>110</sup> Era infatti convinto che soltanto delle eccezioni come Muybridge o le inquadrature di Eisenstein fossero capaci di sensazione, mentre il resto della fotografia si fermava al figurativo.<sup>111</sup> La foto dunque non appartiene al processo creativo, fa solo da tramite tra realtà e sensazione, è l'immagine su cui lavora organizza e produce la sensazione, l'immagine su cui avviene, nella pittura di Bacon, il taglio sul caos.<sup>112</sup>

Per questo la fotografia si limita a essere la prima figurazione, e Deleuze cita Lawrence per sostenere l'esclusione della fotografia dalla sensazione:

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 170.

<sup>108</sup> G. DELEUZE, *Come abbiamo lavorato in due*, in *L'espressione*, rivista di filosofia, sem. anno II, marzo 2004, p.18.

<sup>109</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos'è...cit.*, p. 175.

<sup>110</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, 2002, Macerata.

<sup>111</sup> Il riferimento al concetto di figurativo si trova in J.-F. LYOTARD, *Discorso, figure, Mimesis*, 2008, pp.35-49.

<sup>112</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon..cit.*, p. 161.

“Come diceva Lawrence, ciò che deve essere rimproverato alla prima figurazione, alla fotografia, non è tanto di essere troppo “fedele”, quanto, invece, di non esserlo abbastanza”.<sup>113</sup>

Attraverso Lawrence, Deleuze inverte il rapporto tra fotografia e realtà. Se la fotografia era stata criticata per la sua eccessiva *fedeltà* al reale, adesso la fotografia viene criticata per non essere abbastanza *fedele*, non alla realtà, quanto alla sensazione dell'artista. In altri termini, la fotografia, è rappresentazione del reale. Questa critica alla fotografia è uno dei motivi principali per cui ho deciso di scrivere sulla sensazione, sulla fotografia e sulle donne che hanno utilizzato la fotografia. Pur condividendo appieno tutto il discorso sulla sensazione di Deleuze, non credo che la fotografia sia rappresentazione del reale.

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 165.

## 1.4 LA FOTOGRAFIA E IL DIVENIRE

### 1.4.1 gli strumenti della fotografia, *dal taglio e cucito* alla generazione cromatica.

Gli aspetti tecnici che garantiscono la non rappresentazione della fotografia rispetto alla realtà, in verità non garantiscono nemmeno le sensazioni.<sup>114</sup> La mia domanda è dunque sulla possibilità di produrre blocchi di sensazioni attraverso la fotografia.

In realtà non credo nemmeno all'esistenza della fotografia come categoria universale o come soggetto che genera immagini. Non ci credo più di quanto Foucault non creda all'esistenza degli intellettuali.<sup>115</sup> Ci sono fotografi, fotografe, che ho conosciuto e di cui ho visto le mostre, ma non ho mai incontrato il fotografo o la fotografa.

Condivido perciò il metodo che Foucault utilizza nella *Nascita della biopolitica*, dove il filosofo francese suppone che gli universali non esistano, e parte invece dalle pratiche di governo per comprendere meccanismi sino ad allora sfuggiti agli storici.<sup>116</sup> In questo modo si evita ogni forma di apriorismo e di generalizzazione e si concede spazio a delle sperimentazioni fotografiche di alcune fotografe da me scelte. Si dove Questa ricerca dunque si muove a partire dalle pratiche dei fotografi e delle fotografe, per arrivare a considerazione inscindibili dai lavori presi in considerazione, come mostrerò in seguito.

D'altronde non potrebbe essere diversamente, dato che la macchina fotografica è uno strumento che è stato utilizzato per gli usi più svariati. Se l'universo fotografia esiste e racchiude tutte le persone che praticano la fotografia, allora

---

<sup>114</sup> Mi riferisco alle aberrazioni cromatiche, e geometriche che ogni obiettivo genera in misura minore o maggiore, alla differenza di colori tra le varie pellicole, alla facoltà di alterare colori, contrasto, luminosità delle fotografie attraverso la stampa o il fotoritocco. E mi riferisco alle possibilità che il fotoritocco stesso come strumento di alterazione della realtà. Ma come scrivo sopra, non sono queste le ragioni della non rappresentatività della fotografia, questi sono solo aspetti tecnici di secondaria importanza.

<sup>115</sup> M. FOUCAULT, *Il filosofo mascherato*, in M. FOUCAULT, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste, volume 3*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 138.

<sup>116</sup> M. FOUCAULT, *Nascita della biopolitica (Corso al College de France, 1978-1979)*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 15.

essa non è né più né meno di una stazione dei treni con infiniti binari in tutte le direzioni. Dalla fine art al reportage, dai fotoamatori ai fotografi professionisti che fotografano materassi per fare brochures di aziende. Il mio binario di riferimento è la *fine art photography*, la fotografia d'arte, poiché è questa che tenta di superare la semplice espressione per avere un rapporto con il divenire del fotografo quanto dell'opera d'arte.

Innanzitutto il mirino, l'erede della camera chiara. La finestra da cui la fotografia vede il mondo. Non c'è mai stato nulla di voyeuristico nella fotografia, c'è qualcosa di più importante nel mirino, c'è una porzione di mondo. Un mondo di per sé *tagliato* a seconda dell'apparecchio che si usa. Un mondo quadrato, rettangolare, in sedici noni o addirittura panoramico, verticale oppure orizzontale. Si potrebbe pensare che questo taglio corrisponda a ciò che Deleuze aveva definito come *taglio sul caos*. Non è esattamente così. Gli aspetti tecnici sono sempre una conseguenza della sensazione, sebbene senza lo strumento tecnico, ovvero la macchina fotografica, non esisterebbe discussione in merito. Quindi dirò che l'uso più che l'oggetto in sé è determinante per la produzione, esattamente come più che le pentole è il cuoco da cui dipende il risultato. Ma i fotografi di fine art non hanno mai sofferto di questo male per fortuna. Personalmente, come fotografo, penso che la macchina fotografica veramente non sia diversa da una pentola. Certamente ci sono vari tipi di pentole, che ti permettono di fare cose differenti, ognuna di esse è più adatta alla preparazione di un piatto piuttosto che un altro, e questo vale anche per la fotografia, ma è assurdo pensare che siano le macchine fotografiche a produrre fotografie, o che la fotografia sia il *click*. Il taglio sul caos in fotografia è dunque altrove, non nell'inquadratura. L'inquadratura è in affinità col fotografo per una questione di forma, per esempio a me piacciono le foto quadrate o rettangolari che tendono al quadrato, ma la questione è oltre questo feeling. Infatti, deciso con che formato *tagliare il mondo*, a quel punto sta a chi scatta decidere cosa tagliare. L'angolazione degli obiettivi esclusa l'ottica fish-eye, non arriva mai a 180 gradi,

cioè non corrisponde mai alla visione umana, da qui l'origine del taglio e la seguente riflessione.

Il taglio è importantissimo, tanto che spesso determina lo stile dei fotografi. Prendo due esempi diversissimi tra loro. Massimo Vitali e Raffaella Mariniello.

Entrambi hanno lavorato sul tempo libero, in particolare sul rapporto tra luogo turistico e turismo, anche se con sfumature differenti. Gli esempi che porto qui non riguardano tutto il loro lavoro, e le mie considerazioni si fermano solo alle foto che pubblico qui perché sono degli ottimi esempi di tagli differenti. Quindi più che una trattazione sul lavoro di questi fotografi, si tratta di un prendere in prestito due foto che meglio raccontano il taglio della fotografia come taglio sul caos.



*Raffaella Mariniello – Piazza del Plebiscito – Napoli – 2007 – Dalla serie Souvenirs D'Italie.*





*Massimo Vitali – Krka Waterfall Pink – 2009*

Nella fotografia di Raffaella Mariniello, il taglio è pulito, netto, nulla di fondamentale che riguarda lo sfondo o il soggetto è stato tagliato. Nella fotografia di Massimo Vitali invece abbiamo un taglio più intraprendente, dal momento che le persone in primo piano sono tagliate, e in realtà anche parte della cascata sul lato destro della fotografia è tagliato. Come racconta lo stesso fotografo in un documentario in cui viene intervistato<sup>117</sup>, il suo taglio distingue la fotografia dalla vita, perché la fotografia si conclude nell'immagine, mentre la vita a destra, a sinistra, sopra e sotto la fotografia, continua. In questo modo mentre nella foto di Raffaella Mariniello non abbiamo particolare interesse a immaginare cosa ci sia ai lati della fotografia, questa curiosità ci viene maggiormente nelle foto di Massimo Vitali. Lasciare delle figure intere significa

<sup>117</sup> G. D'ANGELI, *Massimo Vitali*, Alice Maxia, Italia, 2011, 52'.



dire che tutto il mondo a cui sono interessato è lì, si conclude tra le mura dei lati dell'immagine. Tagliare sfondi, soggetti e oggetti, significa richiamare dentro l'immagine quel fuori che è stato tagliato, farlo presente attraverso l'immaginazione di chi guarda. Non si tratta di dire cosa è meglio fare, la fotografia è comunicazione, ed è tale perché è un linguaggio, si tratta piuttosto di utilizzare le giuste forme per essere più aderenti al proprio divenire. E soprattutto, in entrambi i casi, quello che apparirà nell'immagine, non sarà la realtà.

Il taglio non è mai separato dalla composizione. Tagliando si sposta il soggetto al centro a lato, s'inserisce o si esclude una parte dello sfondo, in altre parole si compone. Ma quando si scatta e si compone l'immagine decidendo cosa inserire o no sulla scena, e per esempio si evita di prendere il bidone della spazzatura, si sta tagliando. Le due operazioni sono interdipendenti, anche se la composizione si occupa anche di altri aspetti che non riguardano necessariamente il taglio. Infatti, quando si decide di togliere un elemento di disturbo dalla scena, ad esempio una bottigliina d'acqua di plastica, qui il taglio non viene modificato, ma viene soltanto rimosso un oggetto considerato superfluo rispetto a ciò che si desidera.

Prendo come esempio Alec Soth, che in una recente intervista con Francesco Zanut racconta com'è cambiato il suo approccio alla composizione. Al momento della conversazione, stanno commentando questa fotografia:

FZ: "photography is all about changing things, but for some sort of stupid unwritten rule, you're supposed to touch them."

AS: "I do touch the environment, I do it a lot, but i think it's problematic. This picture I took in an abandoned house is a good example. Things are too arranged. It's too perfect. If I look at this picture now I am really frustrated. I walked into this room and there was this hospital bed, just amazing. [...] And that's enough. That's all I needed. [...] If I took this picture now I would like to move the TV out, and the broom too."<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> A. SOTH – F. ZANOT, *Ping pong conversations*, Contrasto, Roma, 2013, p. 14.



*Alec Soth – green island Iowa – 2002 – Sleeping by the Mississippi*

Come emerge dalla conversazione, Alec Soth ha sempre organizzato lo spazio che si apprestava a fotografare. Nel tempo il suo gusto è cambiato, e all'organizzazione perfetta dal punto di vista compositivo, al mettere tutto in mostra, oggi preferisce eliminare elementi superflui, lasciando solo ciò che ritiene essenziale sulla scena. E questa scelta di decidere lo sfondo, l'inquadratura, ciò che deve e che non deve comparire sulla scena, accomuna tutti i fotografi, anche se con notevoli varianti.

Il discorso sull'uso dei colori in fotografia parte invece dal presupposto che il fattore tecnico non incide sull'immagine definitiva. Né è vera la credenza che la fotografia analogica con le pellicole e l'ingranditore per stampare, era più vicina al reale, e la fotografia digitale invece se ne distacca per l'uso di software di

postproduzione. Semplicemente fotografia analogica e digitale affrontano la stessa questione in modi differenti. Pellicola e sensore percorrono due strade parallele: così come la scelta del tipo di pellicola (Kodak, Agfa, Fuji, ecc) lascia alla casa produttrice della stessa la scelta dello spettro cromatico con cui verranno catturate le immagini, parimenti la casa produttrice del sensore (Nikon, Canon, Leica, Hasselblad ecc), decide la gamma cromatica entro cui il fotografo munito di macchina digitale andrà a scattare le sue foto. A parità di variabili quale la luce, il luogo, il momento del giorno, le condizioni meteo, comunque né sensore né pellicola determinano i colori del risultato finale. Dal momento che sia chi scatta in analogico che chi scatta in digitale, postproduce. Attraverso mezzi differenti quali la camera oscura e i software di postproduzione, il fotografo sceglie i colori, il bilanciamento del bianco, il grado di saturazione e tante altre cose. È questo il motivo per cui è una differenza fittizia quella tra l'uso dell'analogico e del digitale, ed è anche questo il motivo che deve aver spinto Alec Soth a scrivere sul suo blog di fotografia che quello non è il luogo dove discutere della differenza tra analogico e digitale, perché in effetti questa discussione è assolutamente insignificante.<sup>119</sup>

A dispetto degli strumenti, è l'uso che i fotografi e le fotografe fanno degli strumenti ad essere interessante. Non troveremo mai due volte gli stessi colori in una fotografia. Gli istogrammi (i valori di luce e colore all'interno della fotografia) sono come gli essere umani, unici per ciascun'immagine. È più vero quello che dice Deleuze sui colori a proposito della pittura, piuttosto che immaginare una differenza tra pittura e fotografia, sebbene sia lui stesso ad allontanare la fotografia dalla pittura: " L'arte si serve di sensazioni, sia che si serva di parole, di colori, di suoni, o di pietre." E ancora: "la pittura e la musica strappano a loro volta ai colori e ai suoni i nuovi accordi, i paesaggi plastici o melodici, i personaggi ritmici che li elevano fino al canto della terra e al grido

---

<sup>119</sup> A. SOTH, *From here to there: Alec Soth's America*, Ed. Hantje Cantz, Walker art center of Minnesota, 2010, p. 69. La citazione è riportata qui, e proviene dal blog di Soth al seguente indirizzo: <http://www.littlebrownmushroom.com>



degli uomini: è questo che fa il tono, la salute, il divenire, un blocco visivo e sonoro”<sup>120</sup>.

Visto che generalmente i fotografi non mostrano mai gli scatti così come sono stati scattati, a titolo esemplificativo prendo in considerazione una mia fotografia in modo da poter mettere a confronto lo scatto e la foto dopo la postproduzione.



*Maurizio Esposito – Città del Libro – 2009 – Napoli est. File Raw*

---

<sup>120</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos'è...cit.*, p. 176.



*Maurizio Esposito – Città del Libro – 2009 – Napoli est – immagine finale*

Ho cominciato il progetto Napoli est perché lavoravo con le scuole del quartiere di Ponticelli da due anni. Avevo visto molte situazioni difficili all'interno delle scuole, casi di *drop-out*, violenza, discriminazione, sessismo, bullismo. Immaginavo che se quei problemi si trovavano nella scuola era perché confluivano nella scuola, ovvero, provenivano dall'esterno, dalle case, dalle famiglie, e ancora prima di loro, dall'organizzazione urbana e dalla struttura architettonica del luogo. Credevo, e lo credo tutt'ora, che le architetture organizzino la vita delle persone creando dei veri e propri *regimi di vita*, così come Foucault aveva immaginato i regimi di verità e il loro collegamento con il

potere.<sup>121</sup> Avevo desiderio di raccontare le loro vite attraverso i regimi di vita che il potere in collaborazione con l'architettura avevano prodotto. Da qui la scelta di non focalizzare l'attenzione sugli esseri umani, quanto piuttosto sulle strutture urbane. Questa foto in particolare riguarda un altro aspetto del progetto, le cosiddette *promesse* del potere. Oltre alle abitazioni ho fotografato anche strutture in via di risignificazione. Il luogo nella fotografia da sito industriale doveva diventare *La città del libro*, come diceva l'insegna all'esterno del cantiere. Ad oggi, 2014, non è cambiato nulla, la struttura si trova nelle esatte condizioni in cui l'ho lasciata nel 2009. Ero carico di sensazioni non del tutto rosee in merito al presente e al futuro del quartiere di Ponticelli, per questo mi è venuto naturale desaturare il cielo, che in origine aveva i colori del tramonto, troppo tenui rispetto alla realtà che quelle persone stavano vivendo. Lo stesso vale per l'asfalto, che in origine rifletteva il blu del cielo e le nuvole. È diventato grigio e molto contrastato. Ho provato a restituire il mondo al mondo, ma non così come appariva nella realtà, e nemmeno come lo avevo vissuto, semplicemente così come non era mai stato.

Prendo ad esempio anche un fotografo statunitense, Paul Graham, con il lavoro *American Night*. *American Night* racconta l'America ai margini, ma anche le differenze tra inclusi ed esclusi, tra avere e non avere, procedendo per differenze e opposizioni. Nella prima foto Paul Graham utilizza una tecnica chiamata High key, che svuota la fotografia di ombre, mezzitoni e neri. Questi personaggi ritratti sembrano vagare in questo paesaggio sbiancato ma allo stesso tempo opaco, poco nitido, come se fosse la loro stessa esistenza a essere in quelle condizioni.

---

<sup>121</sup> M. FOUCAULT, *Intervista a Michel Foucault*, in M. FOUCAULT, *Microfisica del Potere*, Einaudi, 1977, Torino, pp. 3-28.





*Paul Graham – American Night – American night #6(man walking in the white shirt) – Atlanta 2002*



*Paul Graham – American Night – American night #7 (Large house with dodge) – California - 2002*

Poi nella foto successiva vediamo la casa dei sogni, con il cielo azzurro, il prato verde, e l'auto parcheggiata in giardino. I colori, la luminosità, il contrasto, diventano quindi i canali attraverso cui viaggia la sensazione. Possiamo quindi riassumere così: quello che accade nella postproduzione fotografica è dunque questo. *Tagliare* sui colori della realtà, *tagliare* sui colori della pellicola o del sensore, impastare di grigi le fotografie, o riempirle di dettagli, scurirle fino a percepire solo le *silhouettes* dei personaggi, o schiarirli fino a farli perdere in paesaggi evanescenti. Si tratta di far divenire e divenire insieme ai colori, alla saturazione, al contrasto e alla luminosità. Così come il tratto distingue i pittori, c'è un certo modo di gestire la luce, le ombre, i mezzitoni e i colori per chi si occupa di fotografia. Il procedimento è simile a quello della scrittura di un romanzo, si scrive per necessità, perché non si può fare altrimenti, ma quando si comincia non si sa dove si va a finire (la fotografia non è un romanzo a tesi, anche se talvolta soffre di questo male). È per questo che l'arte è un dispositivo del divenire e la fotografia non è affatto estranea.<sup>122</sup> Tutte le operazioni sopra descritte riflettono l'etimologia della parola fotografia come *scrittura della luce*, la luce viene scritta in fase di scatto e a posteriori. Ma questa scrittura è allo stesso tempo una scrittura del sé e della propria sensazione, non come qualcosa di già dato, ma che si dà mentre lo si crea, attraverso la fotografia. Per questo, e per quanto segue nei prossimi capitoli, considero la fotografia come *scrittura della sensazione*.

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 183.



## 1.5 LE DONNE E LA FOTOGRAFIA

### 1.5.1 Una nuove prospettiva, tra vita diario e divenire.

Gli studi che incrociano la fotografia con i *gender studies* si sono per lo più dedicati all'immagine delle donne nelle fotografie degli uomini. Ma vi è già una parte di essa, sebbene non molto ampia, che si è dedicata alle donne fotografe. Durante le mie ricerche a New York nel 2012, ho trovato degli interessanti volumi che trattano questo argomento. Nel 1976 esce *Women see Woman*<sup>123</sup>, nel quale un'attenta Anne Gottlieb, racconta come la storia della fotografia abbia tralasciato le donne fotografe. Mentre esse hanno sempre mostrato un notevole interesse per la fotografia, sia utilizzata per raccontare le proprie visioni, che come strumento di "impegno nel mondo reale".<sup>124</sup> La Gottlieb traccia una *storia della fotografia delle donne*, in cui ci sono diverse figure di spicco: nell'800 anche Anne Atkins ebbe il titolo di prima donna fotografa con Constance Talbot, poiché illustrò un libro con delle fotografie. Doris Ulmann, a cavallo tra 800 e 900 fotografò le persone che vivevano nell'area della catena montuosa degli Appalchia, Gertrude Käsebier (1852-1934), si dedicò ai ritratti con ambientazione rurale, Dorothea Lange fotografò la grande depressione e realizzò un libro intitolato *Migrant Mother*, Berenice Abbott realizzò dei ritratti di personaggi importanti tra cui James Joyce, Margaret Bourke-White, la prima donna fotografa di guerra (seconda guerra mondiale), la stessa Leni Riefenstahl, conosciuta come propagandista di Hitler, nel 1932 fotografò i giochi olimpici di Monaco e nel 1933 andò in Sudan per realizzare *Die Nuba*, un libro di ritratti di Sudanesi. Dorothy Norman negli anni 50 a New York fotografò personaggi importanti dello spettacolo, Helen Lewitt (1913 – 2009), fu una delle prime street photographers della storia. Inoltre va sottolineata l'esperienza di Sonia Katchian, che oltre ad essere una fotografa freelance degli anni settanta, creò una classe di fotografia di sole donne, in cui ritrovò una certa frustrazione da

---

<sup>123</sup> A. GOTTLIEB, *Women see woman*, Fitzhenry, Toronto, 1976.

<sup>124</sup> Ivi, p. 2.

parte delle allieve per non essere rappresentate dalle agenzie come accadeva per gli uomini, e di non esser pubblicate sulle testate giornalistiche più importanti. Da allora la Katchian si dedicò alle letture portfolio e al sostegno delle fotografe emergenti.<sup>125</sup>

Nel 1980 invece viene pubblicato *Women on Women*<sup>126</sup>, da notare già la differenza del titolo rispetto a *Women see Woman*. Il concetto di donna come universale, è svanito, per lasciare spazio alle donne e alle loro singolarità, tra ciò che le accomuna e ciò che le distingue, un'idea più aperta al concetto di differenza e più vicino a ai nostri tempi. Il libro presenta una raccolta di dodici portfolio di altrettante fotografe che in diversi ambiti, dalla fotografia di reportage, alla *fine art photography*, alla fotografia di moda, hanno fotografato altre donne. Le considerazioni della Holabird sono molto interessanti:

Although often influenced by the traditional masculine imagery, they [the women] tend to see the deeper reality that lies behind a woman's facade, one which will more truly reflect her mind and emotions. It is a task for which women alone are ideally suited. Edward Steichen once said that photography's main function was to to explain man to man, and to himself. In this volume, it is a woman who discovers and ponders her own reflection in the mirror of the camera, defining in the process her relationship to womanhood and her understanding of herself. Women have discovered the camera, and the camera in turn has rediscovered women.<sup>127</sup>

Innanzitutto c'è una facciata della donna in fotografia, che, come dicevo, è l'immagine della donna nella fotografia degli uomini fotografi. È un'immagine di facciata perché spesso essa non racconta nulla delle donne. Anche le foto dove ci sono donne, non raccontano di esse piuttosto degli uomini che le hanno fotografate. Invece la macchina fotografica nelle mani di una donna diventa, secondo la studiosa, uno strumento attraverso cui entrare in contatto con il proprio essere donna e con la conoscenza di sé.

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 3-8.

<sup>126</sup> K. HOLABIRD, *Women on Women*, WM Collins & sons co, Glasgow, 1980.

<sup>127</sup> Ivi, p. 6.

Nel 1982, seppur non con un'apertura così ampia, ma più incentrato su New York, viene pubblicato *Women of vision*<sup>128</sup>, una raccolta di dichiarazioni e fotografie di venti fotografe che vivono e lavorano nella grande mela. Lo scopo della raccolta, come dichiara Dianora Niccolini, direttrice dell'organizzazione Professional Women Photographers, è quella di sostenere le donne in quanto *minoranza*, all'interno del mondo della fotografia, e inoltre, il taglio che ha dato al libro, è di riportare soltanto lavori che mostrano aspetti positivi della vita, così da dimostrare che non solo l'orrore delle guerre, la povertà e il degrado, hanno senso a questo mondo.<sup>129</sup>

Infine, nel 1995, viene pubblicato *What can a woman do with a camera*<sup>130</sup>, di Jo Spence, scomparsa tre anni prima, e Joan Solomon. Jo Spence è la prima fotografa a dare importanza agli album di famiglia. È sufficiente dire che senza di lei non sarebbe stato possibile avere artisti oggi che lavorano sugli album di famiglia, come Moira Ricci, che ha dedicato un intero lavoro alla madre.<sup>131</sup>

Joan Solomon invece riprende la linea guida della Holabird, della fotografia come strumento per uscire dagli stereotipi sulle donne, e che invece serve a conoscersi e a ridefinirsi, aggiungendo però che se l'essere è sempre in relazione, allora la fotografia deve raccontare di quelle relazioni.<sup>132</sup> Sebbene non sia facile, ammette Joan Solomon, la fotografia delle donne deve esplorare il network di relazioni intime, al fine di scoprire nuovi modi di vedersi.<sup>133</sup>

---

<sup>128</sup> AAVV, *Women of vision*, a cura di Dianora Niccolini, Unicorn Pub. House, University of California, 1982.

<sup>129</sup> Ivi, p.122.

<sup>130</sup> J. SPENCE – J. SOLOMON, *What can a woman do with a camera*, Scarlet press, London, 1995.

<sup>131</sup> Il lavoro di Moira Ricci "20.12.53 - 10.08.04" è una ricerca sulle tracce della madre scomparsa nel 2004. L'artista utilizza le foto dell'album di famiglia dove compare la madre e si inserisce attraverso l'uso della postproduzione fotografica all'interno, facendo sempre in modo che lei guardi la madre.

<sup>132</sup> Ivi, p. 9.

<sup>133</sup> Ivi, p. 10.



*Moira Ricci - Fede mamma e Gigio al monte Amiata - 20.12.53 - 10.08.04*

Di conseguenza i lavori fotografici sono una sorta di diario visuale, che crea un ponte forte tra vita e arte attraverso la creazione di domande sul sé, di una mappa della propria vita, e di utilizzare la memoria al di là della nostalgia.<sup>134</sup>

Come sostiene Monica di Barbora, “In Italia, inoltre, mancano quasi completamente lavori che indaghino più attentamente l’altra faccia della medaglia, per così dire, cioè le donne fotografe, soggetto e non oggetto di sguardo. Quali i loro percorsi; i soggetti indagati; il riconoscimento sociale, e artistico; i modelli culturali e visivi applicati”.<sup>135</sup> Come ho mostrato, a New York del materiale c’è, anche se non cospicuo, e nonostante ciò il campo di studi in

<sup>134</sup> Ivi, p. 11.

<sup>135</sup> M. DI BARBORA, *Storia delle donne, rappresentazione del corpo e fotografia*. relazione tenuta al V congresso della Società italiana delle storiche, Napoli, 28-30 gennaio 2010. Presente anche in L. GUIDI, M. R. PELLIZZARI, *Nuove frontiere per la storia di genere*, Padova, Webster Press, 2013.

Italia in materia è quasi nullo, da qui nasce l'idea di questo studio. Da qui e dal grandissimo desiderio di lavorare su fotografe di cui ho profonda stima per il loro lavoro, e che mi hanno dato tanto in quanto fotografo, insegnandomi a vedere e a sentire in un modo differente, avvicinando la mia fotografia alla mia vita.

Rispetto agli studi americani, la mia proposta condivide con quasi tutti l'esclusione di qualsiasi forma di universale dal quale partire e cominciare a ragionare. "Decostruire il binarismo di genere significa criticare il falso universalismo del soggetto maschile",<sup>136</sup> scrive Rosi Braidotti, sarebbe dunque un errore clamoroso quello di voler costruire un universale femminile proprio adesso. Al contrario, desidero partire dalle singolarità e dalle pratiche fotografiche di queste donne che hanno utilizzato la fotografia. Per questo prendo le distanze dalla prospettiva della Gottlieb, che immaginava La Donna, seppur fatta di tante donne. Probabilmente a separarci è anche la distanza nel tempo. Il suo testo *Women see woman* è del 1976, e da allora nella prospettiva delle donne e degli studi delle donne sono cambiate molte cose. Basti immaginare Rosi Braidotti, che nel suo *In Metamorfosi*, immagina la fine delle distinzioni di genere, dal momento che le differenze di genere non sono altro che una delle innumerevoli differenze tra i viventi.<sup>137</sup> Il mio discorso inoltre esclude dei generi come il reportage, lo still life, il paesaggismo, per concentrarsi sulla *fine art photography* realizzata dalle donne. E questo punto è differente dalla prospettiva della Holabird, che invece riunisce donne fotografe a partire da diversi ambiti della fotografia. Inoltre la studiosa vede la fotografia come conoscenza e comprensione di sé, invece, sia come ho sostenuto grazie a Deleuze, ma anche come conviene Rosi Braidotti, l'arte è divenire, che si realizza a partire da incontri immanenti e che prosegue con il taglio sul caos di cui parla

---

<sup>136</sup> R. BRAIDOTTI, *In Metamorfosi*, Feltrinelli, Milano, 2003, p.36.

<sup>137</sup> Ivi, p. 313.

Deleuze<sup>138</sup>. Inoltre, il divenire chiama immediatamente in causa il desiderio, esso è “la disposizione materiale e socialmente approvata delle condizioni che permettono l’attuazione della modalità affermativa del divenire”<sup>139</sup>. Anche Judith Butler in *Soggetti di desiderio* esprime qualcosa del genere, quando, a partire da Sartre, sostiene che il desiderio è “creazione di sé”.<sup>140</sup> Questo studio in realtà esclude anche buona parte della *fine art photography* delle donne, per concentrarsi sui lavori che hanno avuto uno stretto rapporto tra vita-divenire-arte. Con lo studio di Jo Spence e di Joan Solomon condivido diversi punti: innanzitutto l’interesse per gli album di famiglia come materia grezza del divenire, così come condivido l’idea che la fotografia debba creare nuovi modi di vedere, quelli che Deleuze aveva chiamato percetti (senza dimenticarci però degli affetti con cui i percetti vanno a comporre dei blocchi di sensazione). Inoltre concordo con l’idea che i lavori fotografici siano dei diari visuali, dei concatenamenti d’immagini che formano un romanzo visivo. Non a caso buona parte della fotografia contemporanea lavora per serie, per progetti, anche se è un unico progetto in una vita (Jeff Wall), proprio perché la creazione di una serie è un concatenamento di desideri, di storie, di divenire. Sul termine *storia* bisogna spendere due parole: La nostra lingua non ha due parole diverse per identificare questa distinzione, ma utilizza la stessa parola al singolare e al plurale. Invece l’inglese ha sia *History* che *story*. Con la prima, s’identifica la storia dei paesi, fatta dagli eroi, dalle guerre e dalle rivoluzioni. Con la seconda invece ci si riferisce a qualcosa di personale. “I have a story to tell”, si dice, oppure “tell me your story”, al contrario dell’esame che si sostiene nelle scuole di History. Quelle che mi accingo a raccontare sono delle storie di fotografe. Questa affermazione non è da dare per scontata. Nella mia ricerca ho trovato pochi nomi che lavoravano a partire dalla propria vita. Tra gli uomini, se ne annoverano davvero pochissimi, per non dire che si contano sulle dita di una

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 86.

<sup>139</sup> Ivi, p. 123.

<sup>140</sup> J. BUTLER, *Soggetti di desiderio*, Laterza, Bari, 2009, p. 111.

mano, tra questi cito l'Araki Nobuyoshi di *Diary sentimental journey/Winter Journey*<sup>141</sup>, che racconta gli ultimi due anni della vita della moglie, dal momento che si era ammalata di cancro. Ma nel percorso del fotografo giapponese questo libro rappresenta un'eccezione, per il resto, la sua produzione s'incentra su donne nude, donne nude legate a pali, alberi, letti, prostitute, e organi genitali femminili. Il caso di Lee Friedlander è invece diverso, nella sua produzione è sempre stato attento ad alcuni aspetti della sua vita quotidiana e ci sono diverse immagini della moglie. Ma ciò che stupisce è che egli sia il primo uomo etero ad aver dedicato un intero libro agli autoritratti. Come racconto nel capitolo su Jen Davis, l'autoritratto è sempre stato un genere presente nella produzione dei fotografi, ma presente in minima parte, tanto da non incidere o comunque da non condizionare tutto il lavoro di un artista. L'attenzione che Lee Friedlander dà all'autoritratto in *Self Portrait*<sup>142</sup>, è notevole, sebbene abbia una valenza soprattutto estetica. Infine, c'è un giovane artista, Phillip Toledano. Di solito i suoi progetti sono staccati dalla sua vita. Tra i suoi lavori, una serie di autoritratti di persone mentre giocano ai videogiochi, un altro sulla crisi e sugli uffici abbandonati, e così via. Ma tra questi c'è anche *Days with my father*<sup>143</sup>, un lavoro sugli ultimi anni di vita del padre fino alla morte. Seppur totalmente differente, il lavoro richiama inevitabilmente alla mente quello di Araki Nobuyoshi.

Nel mondo LGBT la relazione tra vita e fotografia è più sentita e più presente, anche se in maggioranza c'è una particolare attenzione all'aspetto della sessualità. A tal proposito rimando al capitolo su Jen Davis in cui ho scritto di questo argomento.

Tra le donne è più frequente la relazione tra vita e fotografia, anche relativamente. Si pensi a Candida Hofer della scuola di Düsseldorf: fotografie di

---

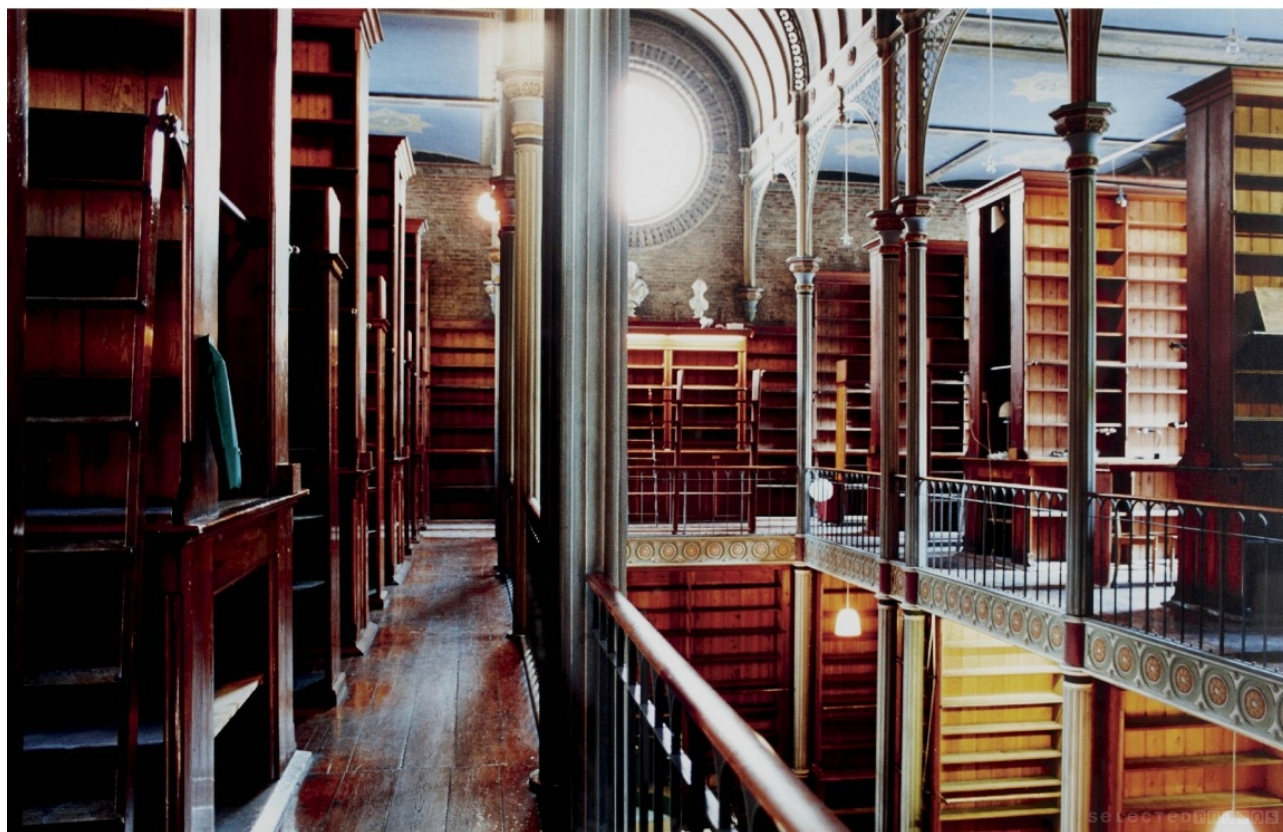
<sup>141</sup> A. NOBUYOSHI, *Diary sentimental journey/Winter Journey*, Shinchosha Company, Giappone 1991.

<sup>142</sup> L. FRIEDLANDER, *Self Portrait*, The Museum of Modern Art, New York, 2005.

<sup>143</sup> P. TOLEDANO, *Days with my father*, Chronicle Books, San Francisco, 2010.



grande formato di architettura, così come i suoi colleghi della stessa scuola Thomas Ruff, Axel Hütte, Thomas Struth. Anche se lei a differenza di tutti fotografa biblioteche, teatri, uffici, in pratica solo interni.



*Candida Hofer - Universitätsbibliothek Kopenhagen II - 1995*

Anche nella fotografia d'architettura esiste dunque un certo grado d'intimità, e data la pratica di questi fotografi, trova anche una differenza tra gli uomini e le donne fotografe.

Oppure si pensi al lavoro di Diane Arbus, altra grande esclusa da questa ricerca. Il suo lavoro si basava sull'inusuale, sul tutto ciò che le sembrava particolare nei viventi. Per questo venne soprannominata, almeno all'inizio della sua carriera, la fotografa di *freaks*, ovvero di persone strane, un po' strambe un po' mostri. Quasi ad anticipare l'interesse che ci fu successivamente rispetto al mostruoso, così come racconta Rosi Braidotti in *Madri mostri macchine*.<sup>144</sup> Basti pensare che la

---

<sup>144</sup> R. BRAIDOTTI, *Madri mostri e macchine*, Ed. Manifesto Libri, Roma, 2005, pp. 77-108.



stessa studiosa abbia aperto il suo libro con un esergo di Diane Arbus a proposito dei *freaks*. Anche Cindy Sherman è un'altra esclusa. La Sherman,<sup>145</sup> oltre ad un altissimo livello del suo lavoro, è arrivata anche al riconoscimento e al successo, arrivando a vendere una sua fotografia a più di un milione di euro. Come lei solo altri due fotografi al mondo, Jeff Wall e Andreas Gursky.

Eppure il taglio che ho dato a questa ricerca, il rapporto tra divenire-vita-fotografia, mi ha portato per altre strade e altre scelte. Consapevole che la mia lettura, il mio *taglio*, è quello di un uomo bianco occidentale, nato e cresciuto in Italia meridionale, studioso di fotografia e fotografo, figlio e fratello, le fotografe che ho deciso di inserire sono: Nan Goldin, Francesca Woodman, Rinko Kawauchi, e Jen Davis.

Non c'è nessun taglio storico, Nan Goldin e Francesca Woodman, sono nate negli anni 50, la prima è ancora viva, e la seconda si è suicidata a 21 anni. Rinko Kawauchi è nata dall'altra parte del mondo nel 1972, e Jen Davis, è una mia coetanea, adesso nel 2013 ha poco più di trent'anni. La mia riflessione si pone piuttosto su un piano concettuale e su un piano estetico, dal momento che l'uno rimanda inevitabilmente all'altro. Queste quattro fotografe hanno tutte una *story* da raccontare, la propria. Hanno coinvolto direttamente se stesse e ciò che gli stava attorno, il network di relazioni di cui parlava la Solomon, e ciascuna l'ha fatto in un modo differente, usando la fotografia non come strumento di documentazione, piuttosto come strumento di sensazioni e di divenire. Il discorso assume una risonanza maggiore se lo ripensiamo in termini di *minoranza/maggioranza*<sup>146</sup> e di *molecolare/molare*<sup>147</sup>. Deleuze parla della prima diade a proposito della lingua: "Allora si devono forse distinguere due specie di

---

<sup>145</sup> Da ricordare a proposito, il bel saggio scritto da Giovanna Callegari in merito: G. CALLEGARI, *Attraverso la paura. Il laboratorio fantasmatico di Cindy Sherman*, in *La camera blu*, rivista del dottorato di Studi di Genere dell'Università degli studi di Napoli "Federico II", anno 2009, n. 5, pp. 65-82.

<sup>146</sup> Il rimando è ai testi: G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1996. E anche G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 165.

<sup>147</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 107.

lingue, «alte» e «basse», maggiori e minori? Le prime sarebbero definite precisamente dal potere delle costanti, le seconde dalla potenza della variazione.”<sup>148</sup> Possiamo portare questo concetto in fotografia. La fotografia maggiore è quella che ha più costanti, come ad esempio la fotografia di paesaggio, il ritratto, il reportage, la street photography, questo sono le *lingue maggiori* della fotografia. La fotografia che comincia a partire dal proprio vissuto è invece una *lingua minore*, dunque non solo perché fatta da una minoranza, ma anche perché porta delle varianti. Non soltanto rispetto alle altre lingue della fotografia, ma anche al proprio interno. Anche Rosi Braidotti ha trovato una corrispondenza tra il concetto di *minore* e le donne. Infatti la riflessione della filosofa riguarda il pensiero della Wittig sul rapporto con gli uomini: se essi hanno il dominio dell’universale, e le donne quello del particolare, questo significa che le donne sono un *soggetto minoritario*, il cui esempio è la principessa Diana.<sup>149</sup> Queste quattro fotografe hanno approcci diversi tra loro alla fotografia, e anche i progetti che realizzano sono differenti. Ma il vissuto, il corpo, la rete di legami, e la facoltà di generare blocchi di sensazioni le accomuna tutte. Esse si trovano ad essere due volte soggetti di minoranza, innanzitutto perché nel mondo della fotografia costituiscono una minoranza, in secondo luogo perché all’interno delle donne fotografe sono pochissime quelle che lavorano sulla propria vita, di conseguenza sono *una minoranza nella minoranza*. La distinzione che invece Deleuze fa tra molecolare e molare è prima di tutto una questione di grandezza, di scala. In secondo luogo una questione di risonanza. Il che lega il molare al potere, il quale è legato agli uomini. Deleuze infatti scrive del molare come della norma, e del molecolare in relazione al divenire, in particolar modo legato alle arti: *divenire-molecolare, divenire-animale, vegetale, divenire-zero*.<sup>150</sup> Rispetto al mio discorso, è ormai evidente come, divenire, desiderio e vita, siano un tutt’uno a cui l’arte dà forma, e lo fa proprio attraverso

---

<sup>148</sup> Ivi., p. 165.

<sup>149</sup> R. BRAIDOTTI, *In Metamorfosi...cit.*, p. 132.

<sup>150</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Che cos’è...cit.*, p. 168.

il divenire. Ognuna di queste quattro fotografie ha un suo divenire, e, come dice Rosi Braidotti, un proprio modo di divenire-donna, se questo significa non solo decostruire l'identità fallica, ma anche dissolvere il soggetto donna, come ulteriore blocco, identità, macchina e universale.<sup>151</sup> Il divenire, l'arte, sono la formula della creazione che scongiurano ogni forma di sedimentazione.

---

<sup>151</sup> R. BRAIDOTTI, *In Metamorfosi...cit.*, p. 100.

*La vita, amore mio, è una seduzione grande  
dove tutto ciò che esiste si seduce. Questa stanza  
che era deserta diventa vita allo stato puro.  
Clarice Lispector*

## **2. FRANCESCA WOODMAN: IL CORPO – LO SPAZIO – IL DIVENIRE**

### **2.1 Introduzione all'opera di Francesca Woodman**

*Il corpo nell'arte contemporanea*<sup>152</sup> è un libro di Sally O'Reilly, che tratta tutti gli artisti che negli ultimi 20 anni hanno lavorato sul corpo. Il testo si concentra sull'arte dagli anni ottanta a oggi, ma sebbene la critica e scrittrice di numerosi saggi, tratti artisti come Catherine Opie, Marina Abramović, Rineke Dijkstra, e addirittura Louise Bourgeois, nata nel 1911, Francesca Woodman non è presente nel libro. Non sappiamo nulla di questa esclusione, il suo nome non è rintracciabile neanche nell'indice dei nomi.

Questa scelta, dettata da motivi a noi lettori ignoti, deve far riflettere. Non è possibile considerare altrimenti un lavoro dove il proprio corpo sono costantemente nell'obiettivo di un'artista che si autoritrae. E non è possibile pensare una storia del corpo nell'arte contemporanea senza la presenza della fotografa americana.

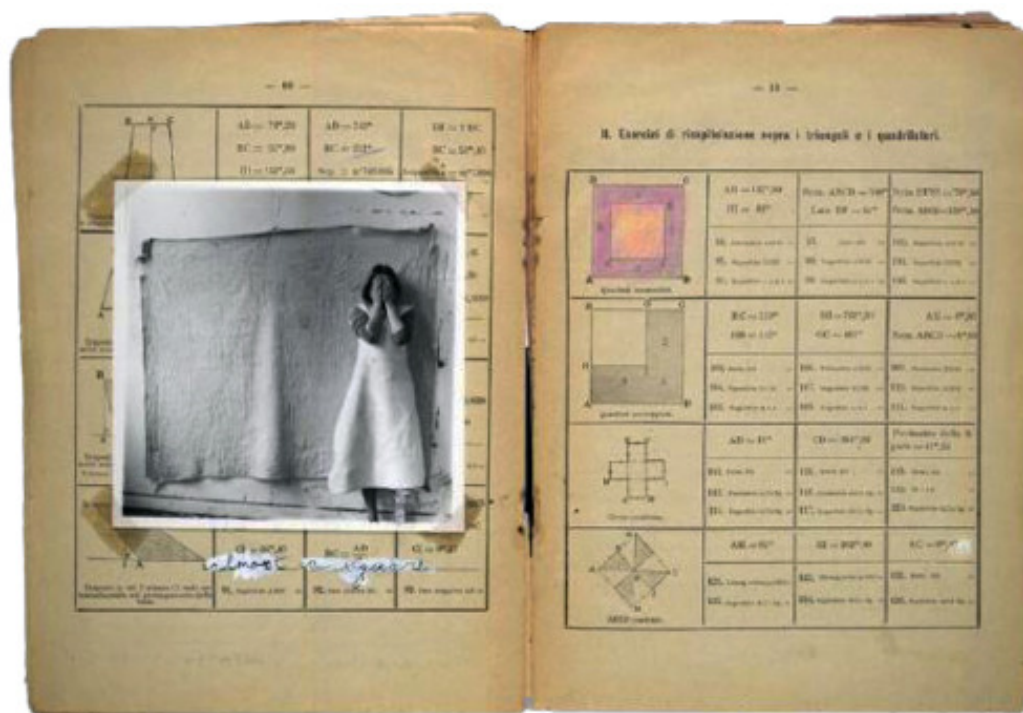
Sulla vita e sull'opera di Francesca Woodman è stato scritto e detto molto, balzata sotto le luci dei riflettori il giorno del suo suicidio a 22 anni a New York.

La prematura scomparsa dell'artista, non è un elemento che può essere tralasciato, ma allo stesso tempo non è un elemento che può o deve condizionare gli studi sul suo lavoro. Francesca Woodman ha cominciato a scattare e a sviluppare le prime fotografie in bianco e nero a soli tredici anni, e ha smesso a ventidue anni prima del suicidio. Dopo le scuole s'iscrisse alla Rhode Island School of Design, che frequentò dal 1975 al 1978, e grazie alla quale tra il 1977 e il '78 fu a Roma a seguire dei corsi. Nell capitale conobbe Paolo Missigoi e Giuseppe Casetti, che in quegli anni stavano aprendo la libreria Maldoror. Qui la

---

<sup>152</sup> S. O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2011.

Woodman, diventata amica dei due giovani, tenne la sua prima mostra.<sup>153</sup> Durante la sua vita ha pubblicato, *Some Disordered Interior Geometries*, un libro d'artista realizzato tra il 1980 e il 1981, su un libro di grammatica dell'ottocento trovato a Roma durante il suo soggiorno. Successivamente ritornò a New York dove si diede la morte lanciandosi da una finestra il 19 gennaio 1981. Oltre alla pubblicazione la Woodman è autrice di alcuni video, inoltre il suo lavoro è diviso in parte in serie di fotografie da lei così progettate, in parte da scatti singoli. Qualsiasi altra forma di organizzazione è venuta a posteriori e non è dipesa dall'artista stessa. Il periodo di attività va dal 1972 al 1981, praticamente, in soli nove anni, Francesca Woodman aveva prodotto dei lavori che avrebbero cambiato la storia della fotografia, e dato un nuovo blocco di sensazione rispetto all'autoritratto.



Francesca Woodman – *Some Disordered Interior Geometries* – 1980-81 – pp. 15-16.

<sup>153</sup> Per un ulteriore approfondimento del periodo romano, rimando al volume F. WOODMAN, *Francesca Woodman – Roma 1977-1981*, Ed. Giuseppe Casetti e Francesco Stocchi, Agma Publishing, Roma, 2011. E anche I. PEDICINI, *Francesca Woodman. Gli anni romani tra pelle e pellicola*, Contrasto, Roma, 2012.

## 2.2 Lo spazio del corpo: autoritratto Postura Fuga del viso.

Che la vita di Francesca Woodman abbia un forte legame con le sue opere, questo non è una novità, la tesi era sostenuta già da Solomon-Godeau e da Rosalind Krauss e successivamente ripresa da Isabel Tejada nel 2010. Si tratterà allora di capire in cosa consiste questo legame, e soprattutto, a quali esiti porta nell'opera d'arte.<sup>154</sup>

I lavori di Francesca Woodman hanno una caratteristica unica e inconfondibile. Come scrive Marco Perini "L'intera vicenda artistica di Francesca Woodman può essenzialmente circoscriversi all'interno della categoria dell'autoritratto."<sup>155</sup> A parte alcune foto scattate durante gli anni del RISD a un modello, l'artista americana ha sempre ritratto sé stessa, quasi esclusivamente da sola, con altre ragazze, con alcuni amici, e di tanto in tanto i genitori. La prima fotografia, *Self portrait at thirteen*, contiene già i principali elementi della sua estetica. L'autoritratto: ovvero la capacità di stare dietro e davanti alla camera. Eppure, come sostiene David Levi Strauss, questa giovane ragazza che si fotografa non riconosce nessuna autorità al di fuori della sua relazione con la macchina fotografica.<sup>156</sup>

Levi Strauss aveva intuito che la relazione tra fotografo e soggetto fotografato qui è collassata, il fatto che Francesca Woodman sia in un rapporto esclusivo con la sua macchina fotografica, significa che è tutt'uno con la sé che fotografa, e questa unità, è ciò che caratterizza anche il Corpo senz'organi di cui parla Deleuze.<sup>157</sup> Ma non si tratta soltanto di questo, c'è anche da considerare l'autoreferenzialità, altro concetto che Deleuze lega all'opera d'arte. Fotografarsi

---

<sup>154</sup> Il riferimento a Rosalind Krauss è il seguente. L. KENNY, *Problem sets. The canonization of Francesca Woodman*, in *Afterimage*, 14, n. 4, novembre 1986, pp. 4-5. Quello ad Abigail Solomon-Godeau è: A. SOLOMON-GODEAU, *Just like a woman*, in *Photographic Work*, Wellesly College, Museum Hunter College Art Gallery, New York, 1986, pp. 11-37.

<sup>155</sup> AA.VV, *Francesca Woodman*, a cura di Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009, p. 13.

<sup>156</sup> D. LEVI STRAUSS, *After you, Dearest Photography: Reflections on the work of Francesca Woodman*, in AA.VV, *Francesca Woodman*, catalogo della mostra, Fondation Cartier pour l'art contemporain-Scalo, Paris-Zürich-Berlin-New York, 1998, p. 19.

<sup>157</sup> G. DELEUZE, *Marcel Proust...cit.*, p. 167.

prevalentemente in assenza di altre persone in spazi allestiti da sé, non utilizzare nessun assistente per realizzare lo scatto (nella maggior parte dei casi), così come racconta il suo amico Giuseppe Casetti,<sup>158</sup> è autoreferenziale. Ma attenzione, questo non va confuso con il narcisismo, come dice Marco Pierini<sup>159</sup>, che sostiene invece l'autoritratto come strumento di conoscenza di sé.



*Francesca Woodman – Self portrait at thirteen – Colorado, 1972.*

A mio avviso Pierini ha intuito benissimo la distanza dal narcisismo, che, sebbene in minima parte presente, non di certo è l'elemento determinante all'interno della produzione della Woodman. Ma si tratta di conoscenza solo a patto che essa non sia fondata sul venire a conoscenza di qualcosa di precostituito, piuttosto di divenire se stessi, e anche in questo concordo con lo studioso, il divenire è l'impossibilità di trovare una risposta ultima, ci si spoglia di una pelle in ogni fotografia, ci si veste di altre pelli, come nel caso dell'artista

---

<sup>158</sup> G. CASETTI, *La nuvola mediocre*, in F. WOODMAN, *Providence Roma New York*, Castelvechi, Roma, 2000, p. 16.

<sup>159</sup> AAVV, *Francesca Woodman...cit.*, p. 13.

americana, la carta da parati, le maschere, gli specchi. L'unica risposta ultima al divenire è la morte, e nemmeno, perché alla morte del singolo, le città continuano a divenire. Bisognerebbe uccidere la vita sulla terra per estinguere il divenire.

L'autoritratto innanzitutto, e nemmeno il più semplice degli autoritratti. Tra i suoi scatti più interessanti ci sono quelli in cui il viso è nascosto<sup>160</sup>, che già segnano un avvicinamento alla rottura con l'identità. L'artista è lì, ci fa capire che sta scattando un autoritratto, perché ha il cavo della macchina fotografica in mano, ma il suo sguardo guarda altrove. In realtà non è un semplice guardare altrove quanto un nascondere il viso, che sarà, come mostrerò a breve, un caposaldo della sua estetica. Il viso è dunque tra il nascondimento e il guardare altrove. È un viso in fuga attraverso lo sguardo, che ci richiama all'impossibilità di sapere dove va il suo vedere, ovvero, richiama nella fotografia qualcosa che in essa non appare. Da questo punto di vista il filo della camera ha un doppio ruolo. Il primo è quello di condurre lo sguardo di sé dietro la camera, alla sua figura, e attraverso il braccio con cui crea un continuum, al volto. In questo modo tutta la tensione è concentrata sul volto, solo che il volto non c'è, è in fuga. È "l'epifania di un impossibile equilibrio, l'intuizione di qualcosa che si arresta nel flusso continuo del mondo"<sup>161</sup>.

Il secondo ruolo del filo invece è in relazione al *caos* di cui parlavano Deleuze e Guattari, il filo è anche il filo di Arianna come sostiene Levi-Strauss<sup>162</sup>, che serve per fare ordine sul caos. E non a caso è il filo che congiunge, unisce, il sé fotografante al sé fotografato. E il sé fotografante, si accavalla con lo spettatore. È come se lo spettatore fosse scivolato al posto del fotografo che scatta. Quell'inquadratura, quella postura, che non è solo una postura del corpo, ma è un modo di porsi nei confronti della fotografia, quel taglio, sono stati scelti

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 16.

<sup>161</sup> E. KRUMM, *Lirica moderna e contemporanea*, La nuova Italia, Scandicci, 1997, p. 134. Citato da Marco Pierini in *Dialogo a una voce*, in AAVV, *Francesca Woodman...cit.*, p. 17.

<sup>162</sup> AAVV., *Francesca Woodman*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 16.



accuratamente dall'artista. Inoltre la foto non è stata scartata, è stata scelta. Vorrei tornare ancora un attimo sul concetto di *postura*<sup>163</sup>: esso significa prender posizione rispetto a qualcosa, o anche la posizione abituale che il corpo assume in determinate circostanza. Il modo di porsi di Francesca Woodman è innanzitutto rispetto a sé stessa, ma anche allo spazio in cui si trova, sempre scelto con cura e desiderio, e infine è anche un modo di porsi rispetto all'apparecchio fotografico. Come sostiene Rosi Braidotti, discutendo una tesi di Cauguilhem, "Tutte le tecnologie diventano biotecnologie"<sup>164</sup>. Il discorso della Braidotti è riferito non strettamente all'arte, ma al rapporto che abbiamo noi del ventesimo secolo con la tecnologia. Basta girarci attorno, o anche guardarci le mani, e vedere che una volta su due stiamo pigiando dei tasti su uno smartphone. A buon diritto possiamo considerarci metà animali e metà macchine<sup>165</sup>.

Questo discorso può essere anche applicato all'arte e in particolare alla fotografia, perché la camera è il medium senza il quale non c'è fotografia, e tanto più si può pensare al lavoro di Francesca Woodman in questi termini, perché tra la fotografa e il media non erano presenti altri intermediari, altre persone. Di conseguenza c'è un rapporto di unità, come se la camera fosse un prolungamento del suo corpo.

Questo per dire. Francesca Woodman nella sua pratica fotografica sta *mettendo ordine, dando ordine*, a ciò che un ordine non ha, perché la realtà così com'è non è che rappresentazione: "dal caos, alla composizione"<sup>166</sup> appunto.

Laddove il viso si nasconde, l'identità viene contestata. Prendo come riferimento un fotografo che raramente ha scattato autoritratti, ma che condivideva con la Woodman un certo modo di trattare il viso. Luigi Ghirri non ha mai amato fotografare i volti delle persone. Nella maggior parte dei suoi progetti il ritratto è di spalle, di profilo, con il volto tagliato. Solo raramente appaiono dei volti nelle

---

<sup>163</sup> Dizionario Sabatini-Coletti, ed. On line: [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano).

<sup>164</sup> R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi...cit.*, p. 256.

<sup>165</sup> R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi...cit.*, p. 32.

<sup>166</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Che cos'è...cit.*, p. 205.

fotografie di Ghirri, di solito presi in lontananza, o comunque non sono mai la parte principale della fotografia.<sup>167</sup>

Ghirri ama fotografare i volti quando riesce a trovare delle espressioni negli oggetti inanimati. Le statue ad esempio, oppure i manichini. Le foto che riporto sono state scattate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e a Lucerna.

Il viso di un manichino è più libero di esprimersi rispetto a un modello o una modella. Non c'è la pressione del fotografo, non c'è il direttore artistico che decide luogo e momento dello *shooting*, non c'è un progetto di commercio alle spalle,



Luigi Ghirri – foto tratta da *Diaframma 11*, 1/12 – 1972-79

Un manichino è più libero dalla significazione, perché dietro al fatto che è messo lì come sostegno a un vestito, non c'è nient'altro, e questo lascia molto spazio alla nostra immaginazione. Questo perché il viso è la cifra della pubblicità, del

---

<sup>167</sup> L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet compagnia extra, Macerata, 2010, p. 217.

marketing, degli spot televisivi, di tutto ciò che la comunicazione, come strumento dell'economia, commissiona alla fotografia.

Anche Francesca Woodman affronta la questione, ma da un punto di vista differente. Mentre per Ghirri l'immagine del volto era inflazionata dalla comunicazione e teneva prigioniera la fotografia perché mercificava una parte del corpo, per la Woodman, il volto era l'identità. Non è affatto un caso che nessuno dei due abbia mai scattato *close-up*, e neanche primi piani. Anzi, quasi a voler provocare, Ghirri prende il *close-up* (e non è neanche tanto un *close-up* ma è quanto di più vicino ad esso Ghirri ha realizzato) di una donna, ma di spalle.



*Luigi Ghirri – foto tratta da Paesaggio Italiano - Museo Archeologico Nazionale di Napoli –  
1980*



*Luigi Ghirri – fotografia del periodo iniziale – Lucerna, 1972.*

Deleuze scrivendo su Bacon, lavora sul viso. Il viso in Bacon infatti, non è mai ritratto, diviene testa piuttosto: “Come ritrattista Bacon insegue dunque un progetto molto speciale: disfare il volto, ritrovare o fare emergere la testa sotto il volto.”<sup>168</sup> Non solo: in Bacon la testa viene disossata, perché ciò che gl’interessa maggiormente è la carne. Questo gli permette di creare una zona *d’indiscernibilità, d’indecidibilità* tra l’uomo e l’animale<sup>169</sup>.

Ma Deleuze non si ferma a parlare del volto con lo scritto su Francis Bacon, troviamo dei passaggi molto interessanti anche in *Millepiani*. Egli esporta il concetto di viso anche al linguaggio. Sostenendo che il linguaggio ha un viso

---

<sup>168</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon...cit.*, p. 51.

<sup>169</sup> Ivi, p. 52.

perché è sempre significante: “il viso è l’Icona propria del regime significante, la riterritorializzazione interna al sistema”<sup>170</sup>. Il problema del viso è che esso è teatrale. Il viso quindi diventa una maschera di smorfie, di sorrisi, di sbuffi, di perplessità e imbronciature: i fronzoli dell’identità che trovano carne e si riterritorializzano sul volto. Ma il viso ha anche un’altra caratteristica, la ridondanza, “e fa ridondanza con le ridondanze di significato”<sup>171</sup>. Cosa sono le rughe se non la ridondanza delle nostre espressioni. Ma questo, racconta Deleuze, accade quando la testa smette di far parte del corpo, quando “essa stessa cessa di avere un codice corporeo polivoco e multidimensionale”<sup>172</sup>. Seppur in modi diversi e per ragioni diverse, è questo che Ghirri e Woodman vedevano nel viso. Ho mostrato rapidamente come Ghirri ha affrontato la questione, per quanto riguarda la fotografia americana, il discorso è altrettanto complesso. Come ho detto, il narcisismo nella sua opera è un elemento abbastanza irrilevante. E non si tratta nemmeno di ostentazione del suo lavoro, né di esibizione o religiosità, come sostiene Philippe Sollers.<sup>173</sup> Ma non è nemmeno il misticismo che Sollers propone a proposito del suo modo di fare fotografia che è illuminante. Si tratta piuttosto di una battaglia contro l’identità. Durante tutto l’arco della sua vita Francesca Woodman ha trovato diversi modi di contrastarle e con diversi strumenti di cui parlerò in seguito, ma il viso che guarda altrove, resta una costante. Qui la vediamo mentre è sdraiata per terra, con un braccio e un serpente al centro della fotografia, e lo sguardo rivolto altrove. L’immagine ricorda un po’ quella di un cadavere che giace su un pavimento. Ma in realtà se c’è una morte, è la morte della rappresentazione. Il serpente non è metaforico o simbolico, è semplicemente una linea della fantasia sul pavimento che si stacca e comincia a muoversi. Questo infatti è uno di quei

---

<sup>170</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 189.

<sup>171</sup> Ivi, p. 261.

<sup>172</sup> Ivi, p. 264.

<sup>173</sup> P. SOLLERS, *La Sorcière*, in AA. VV., *Francesca Woodman*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 16., p. 10.



casi in cui per affinità concettuale la Woodman richiama il surrealismo di Magritte. Già Abigail Solomon-Godeau individuato un legame con il surrealismo, e successivamente Chris Townsend si è dedicato a questo rapporto.

Lo studioso infatti, sostiene che durante gli anni romani trascorsi dalla Woodman, con Giuseppe Casetti e Missigoi presso la libreria Maldoror, la giovane fotografa era entrata in contatto con le opere dei surrealisti.<sup>174</sup> Townsend ha trovato diversi riferimenti reatroattivi, dal fotografo Duane Michals, fino allo stesso Magritte, mettendo in relazione, seppur in via ipotetica dei quadri del pittore francese con alcune foto della Woodman.



*Francesca Woodman – Untitled – Rhode Island, 1975-78*

Per questo studio non credo sia molto importante il legame tra le singole opere, e in realtà trovo di relativo interesse anche sapere se la Woodman conoscesse il surrealismo, anche se ormai, dati gli studi compiuti, possiamo dare per certo che lo conoscesse. Quello che m'interessa, è che c'è un legame con Magritte nel modo di fare arte, e questo legame esiste anche al di là delle conoscenze della

---

<sup>174</sup> C. TOWNSEND, *Woodman and surrealism*, in C. TOWNSEND *Francesca Woodman*, Phaidon, Londra, 2011, pp. 28-37.

Woodman in materia di surrealismo. *Ceci n'est pas un pipe* è un esempio di questa relazione. Come scrive Foucault, attraverso un'attenta analisi di tutte le possibili letture, non c'è più nessuna pipa nel quadro.<sup>175</sup>

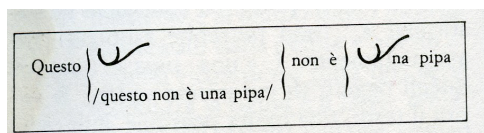
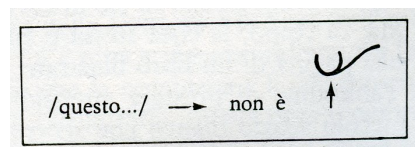
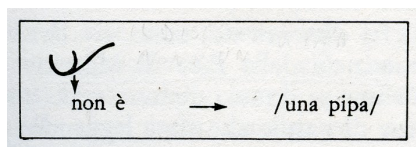
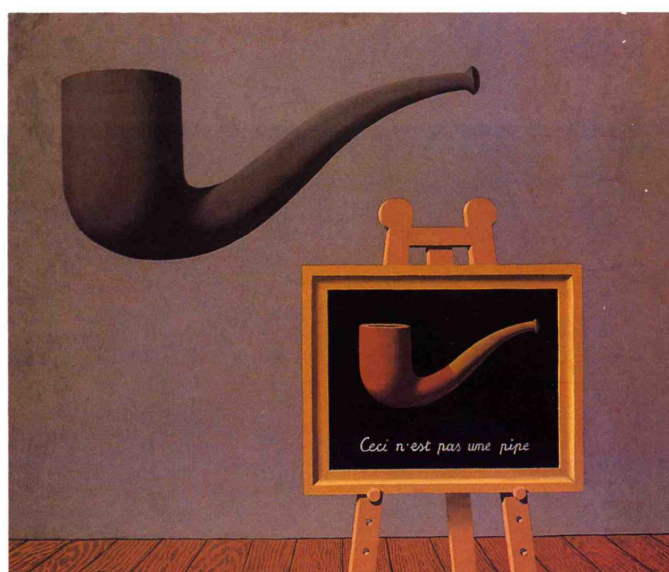


fig. alle pp. 34-35-35 del libro citato alla nota 171.

L'opera infatti può essere letta in vari modi: il disegno non è una pipa, questo enunciato non è una pipa, questo, riferito all'altra pipa, non è una pipa, questo, riferito all'aggettivo dimostrativo, non è una pipa, ma anche, il quadro che ho di fronte, non è una pipa, è un quadro. Dunque, ci sono due pipe, una scritta che sostiene il contrario disegnata con un font simile a quello degli abecedari delle scuole primarie, uno sfondo nero che rimanda all'idea di lavagna, alla classe e alle lezioni. Tutto questo per indicare il legame tra il linguaggio, il significato, il potere.



René Magritte - *Les deux mystères* – 1966

<sup>175</sup> M. FOUCAULT, *Questo non è una pipa*, SE Studio Editoriale, Milano, 1988, p. 38.

La rappresentazione ha ceduto per eccesso di rappresentazione, un po' come accadde per il capitalismo nella crisi del '29, in un gioco in cui nello spazio della rappresentazione, l'oggetto quadro, il cavalletto, il calligramma e il disegno-pittura fanno la roulette russa con un solo colpo in canna: chi di essi non è una pipa.

Il risultato, come racconta Foucault, è che gli oggetti cominciano a perdere stabilità: "il cavalletto ormai non può che precipitare, la cornice sfasciarsi, il quadro cadere in terra, le lettere sparpagliarsi, la «pipa» non può ormai che «rompersi»: il luogo comune – opera banale o lezione quotidiana – è scomparso."<sup>176</sup>

È come trovarsi davanti all'implosione di un palazzo da abbattere e lo stesso accade nella foto di Francesca Woodman. Partiamo dall'ambientazione: la scelta del pavimento decorato non è casuale. Più volte all'interno della sua opera si trovano le forme quotidiane della rappresentazione disintegrarsi, talvolta con molta delicatezza, come nel caso di questa fotografia, altre volte con maggior forza. Innanzitutto la crepa verticale nel pavimento. Mentre chi vive in quella casa ha visto una riparazione da fare, Francesca Woodman ha visto la finzione della rappresentazione venire meno. E poi il serpente. Mentre la crepa svela l'inganno della figurazione, l'animale è lì poiché viene da quella decorazione: il serpente non è altro che uno di quei motivi fatto a ghirigori che ha preso vita, e che, una volta uscito dal disegno, ha ucciso la ragazza sdraiata. Siamo davanti alla messa in scena di una farsa soltanto apparentemente tragica, poiché, nell'immaginarsi uccisa da un serpente che ha preso vita uscendo da un pavimento decorato, la Woodman stesa a terra potrebbe star nascondendo, nell'ombra del chiaroscuro, un ghigno sorridente. Ed è grazie al volto nascosto se non possiamo conoscere la vera espressione della Woodman in quel momento, ma allo stesso tempo, esso ci dà anche la occasione per immaginare. Davanti all'impossibilità della tesi, non ci resta che l'azzardo dell'ipotesi.

---

<sup>176</sup> Ivi, p. 40.



Nel corso degli anni i modi che la Woodman ha trovato per sfuggire all'identità sono stati differenti. Lo ha fatto ad esempio, attraverso le maschere, gli specchi, i vetri. E queste sono le sue alleanze.<sup>177</sup> Ma nonostante tutto, talvolta ha continuato a utilizzare il viso senza l'utilizzo di ulteriori media. Per esempio sfruttando il movimento, oppure il viso stesso, trasformandolo in statua.

Come vediamo nella pagina seguente, il suo volto è appena visibile, mentre il suo corpo è interamente nascosto sotto il davanzale della finestra. È questo in caso il suo è un divenire-statua.



Francesca Woodman – *It must be time for lunch now* – New York – 1979

<sup>177</sup> R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi...cit.*, p. 197.

La Woodman regge con la mano destra una forchetta, mentre le altre posate si trovano sul davanzale. La funzione del suo volto nella fotografia non è diversa da quella di un soprammobile antropomorfo con un braccio sollevato e la mano aperta, oggetti che solitamente diventano i contenitori delle chiavi di casa o di altri oggetti come caramelle per gli ospiti. Ancora una volta c'è un'analogia con il lavoro di Luigi Ghirri.



*Luigi Ghirri – da Colazione sull'erba – Modena – 1973*

È ormai evidente che entrambi i fotografi hanno dedicato un'ampia parte del proprio lavoro al concetto di rappresentazione. La differenza principale è che mentre Ghirri s'impegna a cercare la rappresentazione nel reale, dai manifesti, agli oggetti antropomorfi, alle scritte, ecc., ("il solo viaggio possibile sembra

essere oramai all'interno dei segni, delle immagini"),<sup>178</sup> la Woodman, lavora sulla rappresentazione non attraverso ciò che può trovare nel mondo, ma attraverso ciò che vede, che percepisce, e che poi trasforma in blocchi di sensazione attraverso il corpo e la fotografia. Per cui mentre Ghirri resta stupito di come un vaso possa diventare una testa di satiro, Francesca Woodman si traveste da rappresentazione non avendo che a disposizione che il suo corpo. Ma c'è anche un altro aspetto in merito alla questione, tra le posate vere, ce ne sono due disegnate su una tela che hanno le stesse proporzioni delle altre. Se è vero che la composizione in fotografia è di fondamentale importanza, si può dire che le immagini della fotografa americana siano sempre delle composizioni, studiate nei minimi dettagli, dall'inquadratura, alle posture del corpo, agli oggetti presenti in scena. Nelle sue foto non c'è mai un gioco univoco rispetto alla rappresentazione, ma ci sono sempre più livelli contemporanei che affermano, negano, e riaffermano. Perché alla fine a disegnare quelle posate è stata proprio colei che nella foto appare come statua con la mano aperta come un portaoggetti.



*Francesca Woodman – Stanwood – Washington, 1979*

---

<sup>178</sup> La frase che Ghirri scrive nel testo che accompagna il suo lavoro *Atlante*, è citata da Q. BAJAC, *Luigi Ghirri, la fotografia come interrogativo, 1970-1979*, in AAVV, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini*, Electa, Milano, 2013, p. 21.

In quest'altra immagine vediamo la Woodman con un'amica in un prato. Entrambe hanno un vestito con sopra una fantasia di fiori e il volto nascosto. Questa foto è interessante per capire meglio le modalità di lavoro della Woodman. L'artista taglia il volto in diversi casi: quando il suo interesse è mostrare cosa accade ad altre parti del corpo, o la relazione del corpo con lo spazio, oppure la figura intera, e in quel caso molto spesso viene messo in evidenza il rapporto con degli oggetti o con ciò che la circonda. Ma il volto che guarda altrove, o che è semplicemente coperto dai capelli, è una costante che attraversa tutto il suo lavoro. Il problema è che il viso mente, poiché "la menzogna, l'impostura, appartengono essenzialmente al regime del significante"<sup>179</sup> scrive Deleuze, e abbiamo visto in precedenza come lui e Guattari avevano legato il significante al viso. Ma essi sostengono anche che al viso non appartiene il segreto, più legato al nascondimento del viso.<sup>180</sup> A ben pensarci quando qualcuno ci sta mentendo, lo fa con il volto, quando invece guarda altrove, ci sta nascondendo qualcosa. È probabilmente questo il caso di questa fotografia, anche se, di questo segreto, nulla ci è dato sapere. Il dato di fatto è che dalla sua prima foto scattata a 13 anni, fino alle sue ultime stampe, troviamo sempre un modo, uno stratagemma per nascondere il viso.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 189.

<sup>180</sup> Ivi, nota 4 a p.232.

<sup>181</sup> Nel periodo newyorchese l'artista ritorna a mostrare il viso nascondendolo (non tagliandolo come aveva fatto in altri lavori), tra questi ricordo: *Untitled*, New York, 1979-80 in cui su un divanetto da cui pendono delle calze, troviamo la Woodman con delle calze autoreggenti, girata di spalle rispetto alla macchina fotografica. In un'altra immagine dello stesso periodo che porta siglata sempre come *Untitled*, New York, 1979-80, ci sono, in una stanza, dei fiori in primo piano, un quadro storto appeso alla parete, e nell'angolo, l'artista con in mano un foglio scritto in ideogrammi e il viso rivolto verso le pareti.

## **2.3 Il corpo e i suoi concatenamenti: dagli alberi alle stanze agli alberi.**

### **2.3.1 Dall'esorcismo del figurativo al *fare carta* con gli alberi**

Che gli autoritratti di Francesca Woodman siano sempre in relazione a uno spazio, e che questo spazio abbia sempre una valenza particolare, non è una novità. Ma gli spazi che utilizza sono differenti tra di loro e hanno significati diversi. Tra l'altro nelle sue fotografie c'è la totale esclusione dello spazio urbano, una dimensione che non interessa alla Woodman. Al contrario, i luoghi che privilegia sono la natura, che si ritrova nelle sue immagini sottoforma di giardino, di bosco, di prato, e le stanze.

Non c'è un ordine preciso. Il taglio della mia ricerca, il mio percorso, rispetto a ciò che voglio far emergere dal lavoro di Francesca Woodman, è così strutturato: la prima fotografia come abbiamo visto è scattata in interni, e le stanze compariranno lungo tutto l'arco del suo lavoro. Ma ci sono due momenti in particolare, tra il 1972 e il 1975, in cui ci sono delle foto di esterni, di alberi. E successivamente, a partire dal 1977-78, e nel 1980, ovvero un anno prima della sua scomparsa, in cui ritornano gli alberi.

Le stanze sono dunque un continuum dell'opera della Woodman, mentre la natura, con particolare riferimento agli alberi, il momento d'inizio e di fine.

Il suo rapporto con lo spazio per dei versi richiama la sperimentazione pittorica di Francis Bacon. L'immagine che propongo è un foglio di provini che mostra un aspetto principale del rapporto tra il corpo dell'artista e lo spazio. Questa serie di provini è una sequenza che comincia con uno spazio vuoto, e gradualmente procede con la presenza del corpo. È uno scatto in serie, un unico rullino, per cui possiamo stabilire perfettamente l'ordine: si comincia in alto a sinistra per finire in basso a destra.

L'aspetto interessante è la presenza di una rielaborazione, che non è postproduzione fotografica, dal momento che queste foto non sono state stampate con quei segni grafici. Spesso i fotografi in passato hanno adoperato delle speciali penne per negativi per prendere appunti sui provini, su come





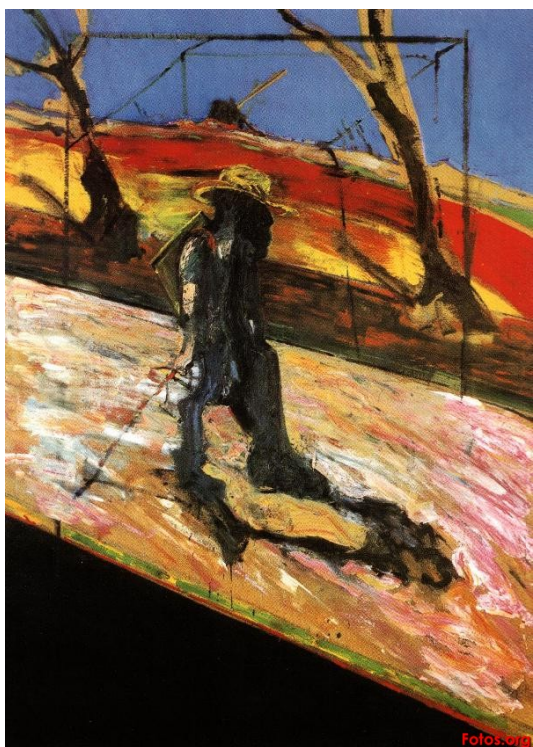
*Francesca Woodman – Providence – Rhode Island – 1976 –provini a contatto, pennarello*

dovevano essere stampate le fotografie. Un po' come nelle note a margine dei libri, venivano indicate le zone da schiarire, scurire, o contrastare. Ma non è questo il caso.



Non essendo un'anteprima del prodotto finale, probabilmente questo provino è servito a Francesca Woodman per capire degli aspetti del suo lavoro, già presenti nella produzione antecedente, ma forse non proprio consapevoli. Questi provini quindi sono a uso personale dell'artista, una sua riflessione sul suo lavoro e insieme il momento in cui si raggiunge la consapevolezza di qualcosa che già c'era, dal momento che risalgono al 1976 e che l'artista ha cominciato a fotografarsi nelle stanze diversi anni prima.

Come la Woodman, anche Bacon aveva creato delle strutture entro cui inserire le sue figure:



*Francis Bacon – Study for portrait of Van Gogh II – 1975 e study for a portrait of Innocent X 1953.*

Queste forme geometriche non si limitano a questi due dipinti, ma si trova anche in *Tryptyc – three studies of Lucien Freud, 1968-69*<sup>182</sup>, *Two studies of George Dyer with a dog, 1968*, *Study for crouching nude, 1952*, solo per citarne alcuni. Deleuze in merito scrive:

È un procedimento molto semplice che permette di isolare la Figura. Sono però possibili anche altri procedimenti di isolamento,: mettere la Figura in un cubo, o piuttosto in un

---

<sup>182</sup> I dipinti sono rintracciabili in G. DELEUZE, *Francis Bacon...cit.*, p. 14-15, p. 53, p. 74.

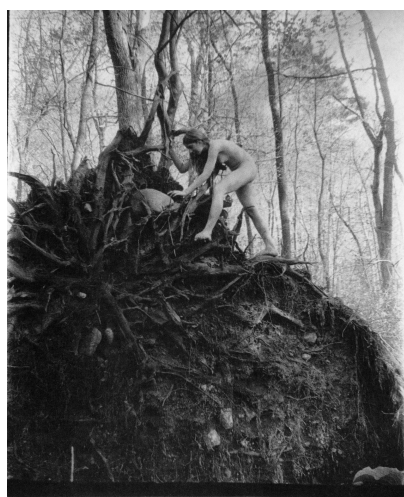
parallelepipedo, di vetro o di ghiaccio; porla su una rotaia, su una barra tesa, come sull'arco magnetico di un cerchio infinito; combinare tutte queste possibilità, il tondo, il cubo e la barra, come in quelle strane poltrone svasate e arcuate di Bacon: sono luoghi.<sup>183</sup>

La figura però, sostiene Deleuze, non è vincolata all'interno della struttura. Si tratta più di un tracciato, di un tragitto che segna l'esplorazione del luogo da parte della Figura: si tratta di un *campo operativo*.<sup>184</sup>

In questo modo infatti, la figura in uno spazio diviene un'icona. Nel suo isolamento la figura vuole esorcizzare il carattere *figurativo, illustrativo e narrativo* che l'immagine potrebbe assumere, se non fosse isolata.<sup>185</sup>

Nelle parole di Deleuze ritroviamo anche il senso del lavoro della Woodman. Per entrambi questa costituiva la prima operazione del rapporto tra Figura e spazio. Abbiamo visto come la fotografa americana abbia sin da subito esorcizzato il figurativo attraverso il movimento, il viso nascosto, il taglio della fotografia. E proprio in questa esorcizzazione avvengono gli sviluppi più importanti del suo lavoro.

Ma ritorniamo alle fotografie del primo periodo, quelle che Chris Townsend ha definito come *Early works*, perché comprese tra il 1972 e il 1976. Ovvero alle foto degli alberi:



---

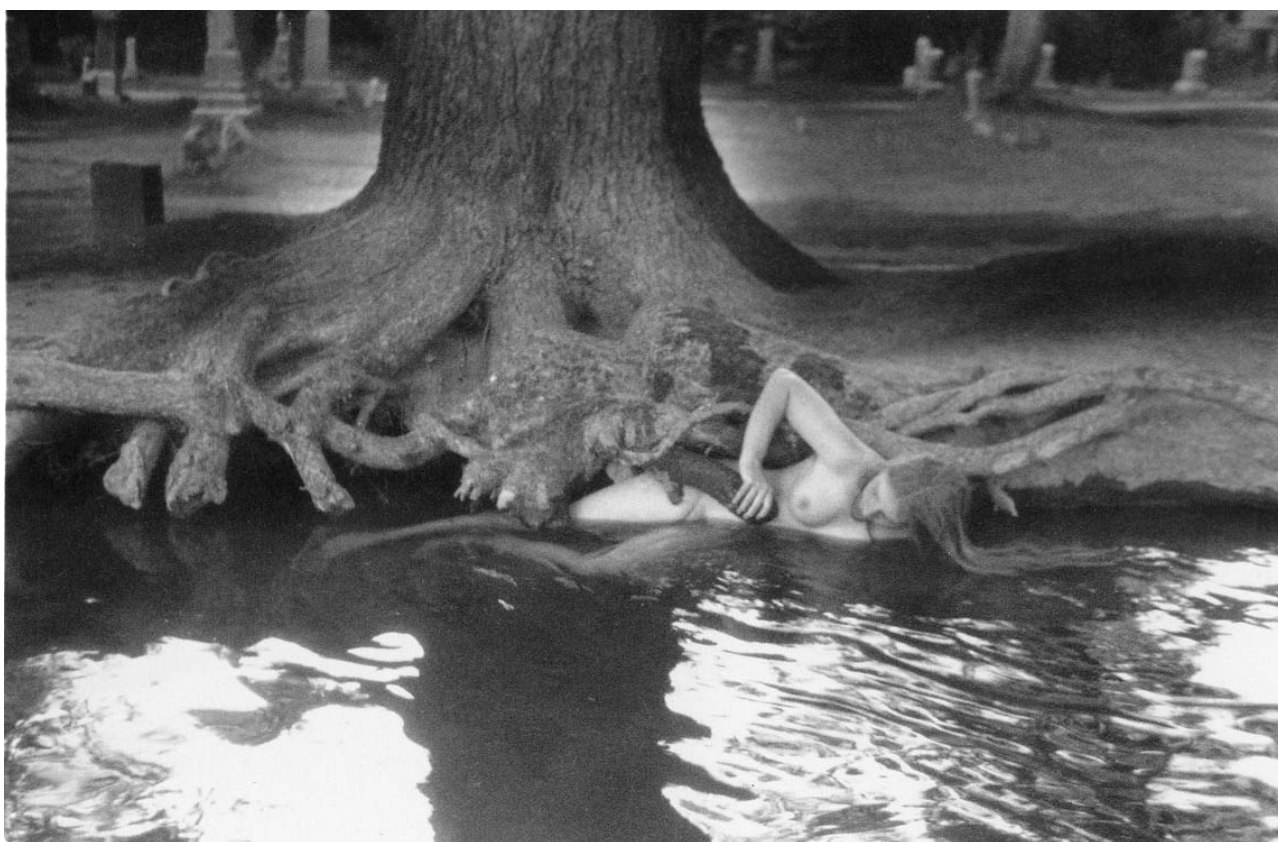
<sup>183</sup> Ivi, p. 9.

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Ivi, p. 14.



Nella pagina precedente: *Francesca Woodman - Untitled - Andover - Massachusetts - 1972-74*  
e *Untitled, Andover Massachusetts - 1972-74*.



*Francesca Woodman - Untitled - Colorado - 1976*

In queste immagini vediamo come la Woodman sia parte di quel tentativo di divenire di cui parlava Deleuze. Se è vero che tutta l'opera della Woodman può essere annoverata all'interno del genere dell'autoritratto, è altrettanto vero che tutta la sua opera può essere considerata come extra-ordinaria. Di ordinario infatti, qui non c'è nulla, nulla che ricorda la vita di tutti i giorni, come per esempio possiamo ritrovare in *Cui Cui* di Rinko Kawauchi<sup>186</sup>, che pure è tra le fotografie scelte per questo studio. La differenza è che mentre la fotografa giapponese crea dei blocchi di sensazione sulle scene della vita ordinaria, la Woodman *deterritorializza* il corpo, innanzitutto dagli abiti, e in secondo luogo dalle ambientazioni dove abitualmente si svolge la nostra vita. Per cui si può dire

---

<sup>186</sup> R. KAWAUCHI, *Cui cui*, FOIL, M. Takei (per Foil) e H. Chandès (per Fondation Cartier pour l'art contemporain), Parigi, 2005.

che la fotografia per lei sia sempre un'esperienza extra-ordinaria, o piuttosto, come l'hanno definito Deleuze e Guattari, un protocollo d'esperienza.<sup>187</sup>

A proposito delle deterritorializzazioni, gli autori di *Millepiani* fanno diversi esempi:

la mano prensile implica una deterritorializzazione *relativa* non soltanto della zampa anteriore, ma della mano locomotrice. Essa ha un correlato, ossia l'oggetto d'uso o l'utensile: il bastone come ramo deterritorializzato. Il seno della donna di statura verticale indica una deterritorializzazione della ghiandola mammaria animale, la bocca del bambino, provvista di labbra per il rovesciamento verso l'esterno della mucosa, indica la deterritorializzazione delle fauci o della bocca animale. E il complesso labbra-seno, in cui ciascun elemento è il correlato dell'altro.<sup>188</sup>

La Woodman ha quindi deterritorializzato il corpo proprio. Ma come riportato nel passo, ogni deterritorializzazione ha sempre qualcosa con cui legarsi. Negli esempi storici sopra riportati però ci sono sempre riterritorializzazioni funzionali all'essere umano, nel suo passaggio alla civiltà. Il caso dell'arte è differente, le riterritorializzazioni degli artisti sono sempre futili di fronte agli occhi dell'utilitarismo e utili soltanto in funzione della creazione di nuovi blocchi di sensazione. Ragon per cui sottratto il corpo al quotidiano, Francesca Woodman si riterritorializza vicino alle radici di questi tre alberi. Non si tratta di un ritorno alla natura, quanto piuttosto di una vicinanza, perché se il corpo si slega da un ambiente, deve per forza rilegarsi in un altro luogo. Quest'operazione di riterritorializzazione, è di fatto un *fare la carta*<sup>189</sup>. E anche a tal proposito troviamo dei passaggi interessanti in *Millepiani*. Il *fare carta* si oppone al calco. Entrambi sono due forme di riterritorializzazione, ma mentre il calco è sempre funzionale, pensiamo all'esempio dell'ape con l'orchidea, necessaria alla sua fecondazione, il *fare carta* è proprio del rizoma. Il calco infatti fa comunque parte della macchina, che sia sociale, politica, lavorativa, biologica,

---

<sup>187</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 253.

<sup>188</sup> Ivi, p. 267.

<sup>189</sup> Ivi, p. 46.

si tratta sempre di macchina<sup>190</sup>, mentre la carta si accosta liberamente alle cose. L'impiegato fa calco con la scrivania, il computer con il quale lavora, e fa sempre parte della macchina. Mentre il corpo dell'artista, è nel caso della Woodman un *corpo senz'organi*,<sup>191</sup> che di conseguenza aderisce solo ai suoi desideri.

Anche sull'albero bisogna dire qualcosa. Non è l'albero simbolico di Chomsky quello con cui fa carta Francesca Woodman. Esso è reale, non gerarchizzato, non composto da organi, non lineare, ma multilineare e libero di fare a suo volta carta con il cielo, con la terra, e con la pioggia. E soprattutto sono alberi, non si tratta semplicemente di un albero. Tre di preciso, differente, e con delle radici molto pronunciate. È proprio dalle radici che la Woodman parte. È da qui che comincia questa esplorazione, il suo rapporto con gli alberi. Nella prima immagine la vediamo arrampicarsi sulle radici esterne di un albero, su di un lato in cui le radici non hanno diretto contatto con il terreno. Nella seconda immagine la vediamo mentre s'introduce in un varco aperto tra le radici e il suolo, come a inserirsi tra il suolo stesso, l'acqua, e le radici. E infine la vediamo immersa direttamente in un fiume che da nutrimento alle radici di un albero, che per un lato affaccia proprio sul fiume: desiderio di concatenamento con la gli elementi più propri della vita. Presocraticità della Woodman. Eppure proprio la scelta di tre alberi singoli, sarà l'elemento di cambiamento rispetto ai lavori realizzati intorno al 1980, quando il passaggio sarà dalla singolarità alla molteplicità.

Nella terza immagine è da notare anche una vignetta attorno all'albero. Si può facilmente presumere che si tratti di una maschera che la Woodman ha realizzato sull'albero in fase di stampa della fotografia. La si percepisce chiaramente perché quelle zone chiare attorno al tronco sono l'effetto tipico

---

<sup>190</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura...cit.*, p. 141. Sulle macchine astratte si parla anche in *Millepiani*, e a tal proposito: " tale macchina, lungi dall'essere troppo astratta, non lo è ancora abbastanza, poiché si limita alla forma d'espressione e a pretesi universali che presuppongono il linguaggio" in G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 222.

<sup>191</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, pp. 237-259.

delle vignettature realizzate in camera oscura. Ci sono anche altre immagini che la fotografa statunitense ha realizzato con questa tecnica, e avrò modo di mostrarle in seguito. La vignettatura in fotografia serve per enfatizzare un particolare. Ma qui non si tratta questo, piuttosto la vignetta per la Woodman ha la stessa funzione delle figure geometriche che abbiamo visto tracciate sul foglio dei provini. Anche questa vignettatura serve dunque a isolare il soggetto, e a fare del soggetto un'icona. Solo che in questo caso non si tratta soltanto di lei, dal momento che la vignetta è attorno all'albero. Si tratta dunque di iconizzare il suo rapporto con l'albero., lo scopo è sempre quello di esorcizzare il suo rapporto con il figurativo, per dare a questa relazione con gli alberi un altro carattere, il fare carta col mondo a partire dal suo desiderio di *divenire-inumano*<sup>192</sup>, *minerale*, che verrà ripreso alla fine della sua produzione.

Non ci sono ulteriori foto che riguardano gli alberi in questo periodo, come se il progetto fosse compiuto, abbandonato, o sospeso. Tra le tre ipotesi è più probabile la terza, dal momento che, come dicevo poc'anzi, intorno al 1980, gli alberi ritorneranno. Per il momento essi lasciano il posto alle stanze, dove si attuano la metamorfosi necessarie per ritornare al divenire-albero.

---

<sup>192</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Che cos'è...cit.*, p. 168.

### 2.3.2 Il corpo e le stanze. Sfigurare il figurativo.

Ho mostrato come Francesca Woodman abbia utilizzato la vignetta come strumento d'isolamento della figura. Dal momento che le figure geometriche non sono presenti sulle stampe ma solo sui provini, la vignetta è l'unico dispositivo d'isolamento. Ma la cosa interessante è che la composizione in questo caso diventa strumento d'isolamento. Non tutte le foto nelle stanze hanno vignette molto evidenti, ma nonostante ciò la figura è sempre in una condizione d'isolamento. Realizzata a Rhode Island nel 1976, la serie *Spaces<sup>2</sup>* mostra ancora di questo isolamento e di questa trasfigurazione.



*Francesca Woodman – Spaces<sup>2</sup> – Providence – Rhode Island – 1976*

Queste sono le prime due foto della serie, anche se in realtà le fotografie non sono in sequenza. Chris Townsend ha scritto su questo lavoro, sostenendo un legame tra la serie e il gotico:



*Francesca Woodman – Spaces<sup>2</sup> – Providence – Rhode Island – 1976*

The photograph is perhaps intrinsically Gothic – a kind of crypt in which subjectivity is both entombed and encoded. At much the same time as she was engaged on the series with Charlie, Woodman made a number of other works, using herself and a female model, in which she encased herself, and crucially, in which she *flattened* herself: *Spaces<sup>2</sup>*<sup>193</sup>

L'uso dei tropi gotici viene ritrovato in queste strutture in cui la Woodman si chiude, ma Townsend ci tiene a sottolineare che non si tratta di una chiusura, dal momento che c'è sempre una via di fuga. Non si tratta dunque di essere intrappolati dallo spazio e dal tempo,<sup>194</sup> quanto piuttosto di una condizione iniziale. Inoltre anche le inquadrature con le linee cadenti storte, hanno un effetto inquietante tipico del gusto gotico.

<sup>193</sup> C. TOWNSEND, *American Gothic*, in C. TOWNSEND, *Francesca...cit.*, p. 24.

<sup>194</sup> Ivi, p. 27.

Nell'immagine si vede un raggio di sole entrare dalla finestra che tocca la struttura ma che non raggiunge la figura, la quale nel frattempo è tutta protesa nella direzione della luce. Se seguiamo la sequenza, composta di cinque scatti, vediamo come da una foto all'altra avvengono dei passaggi. Dal sé, si passa al sé e al rapporto con gli altri. Bisogna anche considerare che questa volta non c'è l'illuminazione naturale, la luce del sole della prima foto è scomparsa per lasciare spazio alla luce diffusa della camera e a una forte vignettatura che la Woodman inserisce. C'è una condizione di vicinanza e allo stesso tempo di separazione, dalla quale è impossibile uscire. Anche perché la seconda figura si trova al di sopra della teca in cui l'artista è racchiusa. E almeno in questa fotografia, non c'è soluzione a questa condizione.

La vignetta, così marcata, anche in questo caso tende a sottolineare la contraddizione di questa vicinanza/lontananza irrisolvibile. Da notare che tra le vignette, questa è molto marcata, e anche come stile, come sosteneva Townsend, ci avviciniamo molto al gotico. Con la terza e la quarta fotografia della serie si giunge finalmente a una condizione nuova. Con l'uscita dalla teca si tocca il grado zero della relazione: soltanto il corpo e lo spazio. Ma è cambiato anche qualcos'altro, dal nudo si passa ai vestiti. Come se questa fosse la conseguenza necessaria dell'uscita dalla teca.

Che si tratti dell'utero piuttosto che della sintesi del suo percorso artistico, o del suo rapporto con le persone e con il mondo, questo non ci è dato saperlo. Ciò che sappiamo è che la serie si chiama *Spaces*<sup>2</sup>. Di conseguenza sono gli spazi il punto di arrivo. Il focus è dunque tutto puntato sulla relazione tra Francesca Woodman e lo spazio. Nelle ultime due immagini della serie non abbiamo altro. Oltre a questo evidente passaggio dal nudo al vestito.



Francesca Woodman – *Spaces²* – Providence – Rhode Island – 1976

Bisogna ritornare a Hegel. Lo spazio, è il primo luogo della rappresentazione. Ed è qui che avviene il *taglio sul caos* rispetto al reale, attraverso un azzeramento dello spazio pubblico, o meglio, attraverso la creazione di un nuovo spazio pubblico, la stanza, che attraverso la fotografia, ha questa doppia capacità di essere spazio privato nel momento in cui La Woodman si fotografa, e luogo pubblico nel momento in cui le fotografie vengono esposte. Da questo punto di vista le stanze diventano delle *eterotopie*, dei luoghi che seppur sono dentro la società, differiscono per alcuni aspetti rispetto dalle stanze che abitiamo.

In *Utopie Eterotopie*<sup>195</sup>, Foucault, sostiene che ogni società abbia le sue eterotopie: luoghi come le biblioteche e i musei, sono il tentativo di accumulare lo scibile umano nel tentativo di creare un deposito infinito, un grande archivio generale della cultura.<sup>196</sup>

<sup>195</sup> M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, 2006, Napoli.

<sup>196</sup> Ivi, p. 21.





*Francesca Woodman – Spaces<sup>2</sup> – Providence – Rhode Island – 1976*

Ma ci sono anche altre eterotopie, luoghi come i teatri, le fiere, i villaggi turistici, anche se in questo caso non c'è quel tentativo di eternizzazione proprio delle biblioteche e dei musei, anzi, al contrario, sono luoghi che tentano di annullare il tempo dei loro relativi fruitori. Sono comunque delle eterotopie, più precisamente delle etero-crono-topie, da momento che oltre al luogo, regolano in un modo differente rispetto alla società il tempo al proprio interno. In particolare Foucault fa l'esempio delle capanne di paglia a Djerba, dove i turisti possono recarsi a trascorrere le loro vacanze. Questo ritorno alla nudità e "all'innocenza del peccato originale"<sup>197</sup>, è il tentativo più evidente di cancellare il tempo della vita quotidiana. Che siano a scopo di lucro o delle pratiche del potere, le eterotopie sono tutte accomunate da alcuni principi base: non esistono società prive di eterotopie, le società stese possono decidere di far scomparire un'eterotopia (Foucault fa l'esempio delle case chiuse, oggi quasi ovunque in Europa scomparse), hanno sempre una regolamentazione del tempo oltre che dello spazio, e infine, le eterotopie hanno sempre dei meccanismi che regolano l'entrata e l'uscita da esse, hanno dei legami, dei ponti con il mondo attraverso i quali si può accedere ad esse o uscire.<sup>198</sup>

Ma c'è anche un altro aspetto che accomuna le eterotopie:

Esse sono la contestazione di tutti gli altri spazi, e questa contestazione si può esercitare in due modi: o creando un'illusione che denuncia tutto il resto della realtà come un'illusione, come nel caso delle case chiuse di cui parlava Aragon, oppure creando realmente un altro spazio reale tanto perfetto, meticoloso e ordinato, quanto il nostro è disordinato, mal organizzato e caotico.<sup>199</sup>

Le stanze di Francesca Woodman, sono delle eterotopie, dal momento che non scandiscono il tempo del quotidiano e sono luoghi deterritorializzati alla casa. Non c'è alcuna casa né famiglia nelle stanze di Francesca Woodman. Solo il suo

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 22.

<sup>198</sup> Ivi, p. 14-23.

<sup>199</sup> Ivi, p. 25.

corpo e le sue alleanze (specchi, carta da parati e maschere). Inoltre come le eterotopie queste stanze hanno dei luoghi di entrata e di uscita, le stanze hanno un ingresso e un'uscita, una via fuga. A volte è la finestra, altre volte invece è la transitorietà dell'artista che passa da una stanza all'altra a sottintendere l'uscita. Inoltre le fotografie concedono entrate e uscite anche ai fruitori, lo spazio espositivo della mostra è il luogo in cui vi accedono anche gli spettatori, i quali possono entrare e uscire da quel luogo, per il tempo della durata della mostra. Ma ci sono anche delle differenze con le eterotopie di Foucault, dal momento che esse non sono governate da leggi economiche né da sistemi di potere, a tal proposito Louise Bourgeois scrive: "Per l'artista il successo non significa potere, anche se lui o lei lo gradirebbero come tutti. L'artista non può conquistare il potere perché insiste a fare quello che vuole, come vuole e quando vuole".<sup>200</sup>

Le stanze sono allora i luoghi dove avvengono le sue pratiche di creazione. Per questo, sono delle *eterotopie creative*, che condividono con le altre eterotopie la struttura, ma hanno finalità assolutamente differenti. In quanto eterotopie, sono sempre legate a una società, e l'arte è una produzione legata alla società. Ma come sosteneva Foucault, esse sono sempre contestazione degli altri spazi. Nel novecento l'arte ha spesso creato delle eterotopie, soprattutto da quando sono nate le installazioni. Si pensi ai ragni e alle altre installazioni come *Cell* del 1993 di Louise Bourgeois.<sup>201</sup> Se l'arte ha dunque uno scopo è quello di sovvertire le pratiche del mondo reale, dalla politica, all'economia, alla vita quotidiana fatta di abitudini, ai luoghi comuni, alle opinioni. Come sosteneva Deleuze, si tratta sempre di "liberare la vita là dove è prigioniera, o almeno provarci, in un combattimento incerto".<sup>202</sup>

Qui la contestazione c'è, ma è di tutt'altra natura rispetto a quella delle eterotopie descritte da Foucault. A essere contestata è l'identità, ed essa viene

---

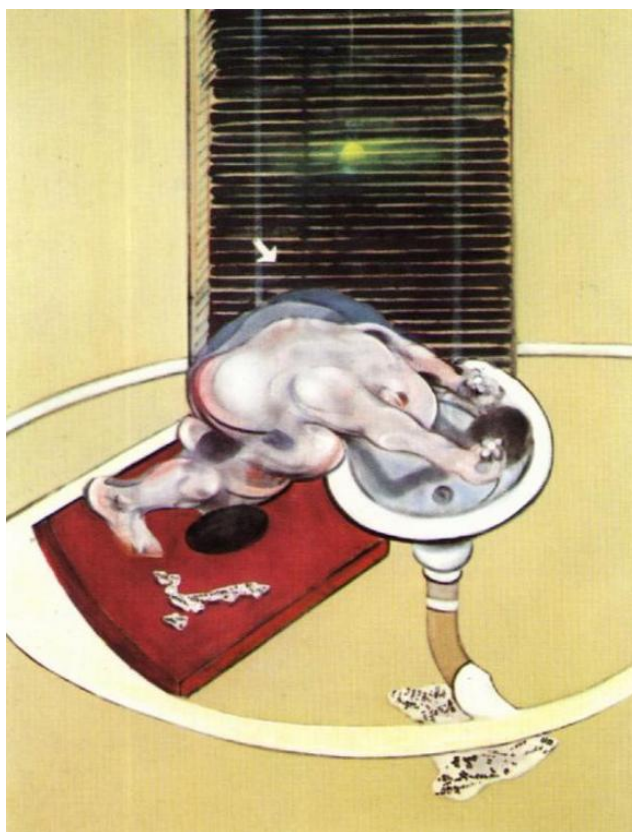
<sup>200</sup> L. BOURGEOIS, *Distruzione del padre, ricostruzione del padre. Scritti e interviste*. Quodlibet, macerata, 2009, p. 113.

<sup>201</sup> Ivi, p. 253.

<sup>202</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Che cos'è...cit.*, p. 170.

contestata, come vedremo a breve, in tutte le sue manifestazioni, e talvolta con gli stessi strumenti che l'identità utilizza per affermarsi (ancora una volta ritornano lo specchio, la maschera, la carta da parati).

Nelle due foto di *Spaces<sup>2</sup>* in cui l'artista è fuori dalla struttura di vetro, c'è tutto il corpo in movimento, e la figura è impegnata in un moto che non è fine a se stesso, ma è di uno *sforzo* piuttosto. Deleuze aveva mostrato come spesso le figure di Bacon sono impegnate in una fatica, che secondo lui costituisce lo sforzo necessario da parte del corpo per uscire dall'organismo per divenire un Corpo senz'organi.



*Francis Bacon, Figure standing at a washbasin, 1976*

In *Figure standing at a washbasin* del 1976, c'è il cerchio, che è tra le forme utilizzate da Bacon per isolare le figure, e poi c'è la figura in movimento, intenta, come si vede dallo sforzo che sta compiendo di entrare dentro al tubo del lavandino: "aggrappato all'ovale del lavandino, incollato con le mani ai rubinetti,

il corpo-figura si costringe a un intenso sforzo immobile per poter fuggire, passando tutto intero attraverso il tubo di scarico”.<sup>203</sup>

All'interno dell'opera di Bacon si può individuare una serie di dipinti in cui ci sono gli spasmi, in cui l'amore, il vomito e gli escrementi, sono dei tentativi di fuggire attraverso un organo da parte del corpo, con lo scopo di sottrarsi al corpo come organizzazione di organi e divenire Corpo senz'organi.<sup>204</sup>

Nella terza foto della Woodman l'isolamento della figura è presente, il movimento, lo sforzo, anche, manca l'oggetto attraverso il quale fuggire. Questo perché il desiderio dell'artista americana è più quello di fuggire dall'identità. Di conseguenza non è necessaria una via di fuga come il Bacon, basta il movimento per scrollarsi di dosso in un sol colpo l'identità e mandarla in frantumi.

Nell'ultima fotografia della serie invece, il corpo dell'artista è fermo, e la testa in movimento. È questo il modo che Francesca Woodman aveva scelto per annullare la sua identità ma a partire dal volto, ovvero, la riconoscibilità del viso. Si tratta di una deterritorializzazione della testa dal viso e di una successiva riterritorializzazione della stessa sul corpo, si tratta di un ricongiungimento animale, che scongiura l'umano, e innesca il divenire-animale di cui parlava Deleuze: “divenire non significa raggiungere una forma (identificazione, imitazione, Mimesis), ma trovare la zona di vicinanza, d'indiscernibilità, d'indifferenziazione tale da non potersi più distinguere da *una* donna, da *un* animale, da *una* molecola.”<sup>205</sup> Francesca Woodman stava esplorando questa zona d'indifferenziazione.

---

<sup>203</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon...cit.*, p. 41.

<sup>204</sup> Il riferimento di Deleuze è Borroughs, di cui cita questo brano tratto da *Il pasto nudo*: “Il corpo [di Johnny] comincia a contrarsi, spingendo su verso il mento. Ogni volta la contrazione è sempre più lunga. – Wheeeeeeeee! – grida il ragazzo, con tutti i muscoli tesi, l'intero corpo che lotta per fuggire attraverso il cazzo”. In W. BORROUGHS, *Il pasto nudo*, Sugarco, Milano, 1985, p. 100.

<sup>205</sup> G. DELEUZE, *Critica e Clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, p. 13.



### 2.3.3 I-stanze di tempo, di riterritorializzazioni e di *alleanze*

Il rapporto con lo spazio delle stanze si fa sempre più interessante, man mano che la Woodman entra in relazione con i diversi arredamenti presenti nelle varie case in cui si fotografa. Rossella Caruso ha contestualizzato questo aspetto del lavoro dell'artista americana nel tempo e nello spazio in cui viveva. Negli anni settanta infatti si erano aperte delle importanti questioni rispetto “alle forme dell'abitare alla quotidianità, alla casa e al territorio”.<sup>206</sup> In quegli anni infatti, nascevano i primi *loft* a *New York*, che non erano né abitazioni né studi d'artista, né luoghi d'incontro, ma piuttosto fondevano tutte queste aspirazioni in un solo luogo. A questo va aggiunta la “dimensione nomadica” che la vita degli artisti stava assumendo “e l'ideazione di nuove capsule e modi abitativi, la ricerca del contatto con la natura, la condivisione del cibo, la sensibilità per l'ambiente, e l'attraversamento peripatetico della città”.<sup>207</sup> La Caruso a buon diritto nota come l'opera della Woodman porti dentro di sé anche le istanze del suo tempo. Da qui l'interesse per edifici abbandonati come le foto scattate nell'ex pastificio Cerere a Roma, oppure la foto seguente.



*Senza titolo – Providence – Rhode Island – 1976.*

---

<sup>206</sup> R. CARUSO, *Camera con vista interna*, in AAVV, *Francesca Woodman..cit.*, p. 127.

<sup>207</sup> Ibid.

Le case abbandonate offrivano alla Woodman l'occasione di utilizzare delle parti della casa che erano fisse e che invece in quella circostanza diventavano mezzo della sua creazione. Prima di lei era stato Buster Keaton a dare nuova vita agli oggetti, come accade in *The Cook*,<sup>208</sup> in cui si assiste a una cena in cui gli spaghetti, il piatto che i personaggi hanno davanti, vengono bevuti nelle tazze, tagliati con le forbici, utilizzati come fili per stendere i panni. Oppure come accade in *One Week*<sup>209</sup>, in cui le parti della casa, mal montate, invertono continuamente lo spazio del privato e quello pubblico. Le strutture proprie degli appartamenti e il mobilio, venivano sottratti alle loro normali funzioni e riterritorializzati in modo da significare qualcos'altro. Essi diventano i dispositivi attraverso cui la Woodman attua i suoi nascondimenti, sono i passaggi, le soglie, in cui si attua la fuga dall'identità.



*Francesca Woodman - House # 4 – Providence, Rhode Island - 1976*

---

<sup>208</sup> R. "F". ARBUCKLE, *The Cook*, con Buster Keaton, prodotto da J. M. Schenck per Comique Film Corporation, 1918.

<sup>209</sup> B. KEATON, *One Week*, prodotto da J. M. Schenck per Metro Pictures Corporation, 1920.

La cornice a colonne del caminetto in questo modo diventa un luogo di transito e di nascondimento. La fotografia viene scattata in movimento, ed esattamente nel momento in cui la Woodman sta passando dietro la colonna, in modo che il suo volto, nascosto, non possa essere visto. È sicuramente un'altra dimensione quella che la Woodman crea all'interno delle stanze attraverso l'utilizzo di materiali edili mobili e scomponibili, ma non credo che questa dimensione sia quella della propria interiorità alla ricerca di una nuova abitazione come sostiene Rossella Caruso,<sup>210</sup> piuttosto un far divenire lo spazio circostante e divenire insieme ad esso. E questi processi di riterritorializzazione generano una caduta di diversi tabù, come ad esempio accade ne *La passione secondo G.H.*<sup>211</sup> di Clarice Lispector, dove G.H. la protagonista, mangia una blatta. In questo gesto Rosi Braidotti, vede l'oltrepassamento di una serie di soglie e la caduta di diversi tabù come la distinzione tra il commestibile e il non commestibile, l'umano e il non umano, il cotto e il crudo.<sup>212</sup> In queste foto la Woodman, non solo esce da una visione quotidiana delle cose creando un nuovo blocco di sensazione rispetto agli oggetti e alle strutture con cui entra in contatto, ma rompe anche i binarismi di ciò che è abitabile e ciò che non è abitabile, oltre a creare uno scollamento tra forma, struttura e funzione. Il senso di quest'operazione è simile a quello che l'inventore dell'*anarchitecture*, Gordon Matta-Clark,<sup>213</sup> dava ai suoi interventi sull'architettura. Come la Woodman, utilizzava delle case abbandonate e ne modificava struttura e funzione. Anche in questo caso cadevano tabù come la differenza tra lo spazio pubblico e privato, tra ciò che è abitabile e non abitabile e tra visibile e non visibile. I suoi infatti, non erano interventi mirati a creare nuovi modelli abitativi, quanto installazioni volte a smontare dei modelli mentali di abitazione e dei binarismi concettuali. Anche

---

<sup>210</sup> R. CARUSO, *Camera...cit.*, p. 132.

<sup>211</sup> C. LISPECTOR, *La passione secondo G.H.*, Feltrinelli, Milano, 1991.

<sup>212</sup> R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi...cit.*, p. 194.

<sup>213</sup> AAVV, *Gordon Matta-Clark*, Silvana Editore, Milano, 2008.





*Gordon Matta-Clark – stillframe dal video Bingo – New York – 1974*



*Senza titolo, Roma, maggio 1977-agosto 1987*

Chris Townsend aveva riscontrato una *connection* tra i lavori dei Matta-Clark e quelli della Woodman,<sup>214</sup> ma vi sono anche delle differenze, innanzitutto la finalità dell'intervento: architettonico per Matta-Clark, fotografico per la Woodman, inoltre, mentre quelli del primo erano degli interventi che aggiungevano all'architettura togliendo, e avevano come fine un prodotto architettonico, la seconda annullava il senso delle cose per crearne un altro. Infine, la più grande differenza tra i due è la centralità del corpo e delle sue molteplici relazioni nell'opera della Woodman. Nella foto della pagina precedente la vediamo mentre pende dalla cornice di una porta, lontana dall'idea di crocifisso e più vicina a un gesto di grande leggerezza, in cui fa carta con l'arredamento, che in questo caso diventa un appiglio per dondolare. Inoltre anche in questa fotografia il volto è nascosto.

Un passaggio sulla dimensione temporale che si genera nelle stanze: Foucault, nel parlare di eterotopie, le aveva immaginate come delle crono-eterotopie, ovvero, con una dimensione temporale indipendente dai ritmi della società. Quando Rosi Braidotti parla de *La passione secondo G. H.*, sostiene che la vita della protagonista non si srotoli sulla linea del tempo esterno e storico, il *chronos* greco, ma che s'inviluppi in una dimensione più personale, più intima e individuale del suo essere,<sup>215</sup> corrispondente all'*aion* greco. Anche il tempo della Woodman non si muove sul piano della linearità, non c'è un prima e un dopo non c'è un procedere per gradi, ma tante intensità e movimenti che si realizzano in uno spazio multidimensionale oltre che tridimensionale. E vi è un passaggio nel romanzo della Lispector che fa al caso del rapporto che la Woodman ha con le stanze, e che probabilmente, proprio per la sua estrema semplicità, ne racchiude il senso ultimo: "La vita, amore mio, è una seduzione grande, dove tutto ciò che esiste si seduce. Questa stanza che era deserta diventa vita allo

---

<sup>214</sup> A tal proposito il rimando è a C. TOWNSEND, *A Post-Minimal Photography*, in C. TOWNSEND, *Francesca WOODMAN...cit.*, p. 45.

<sup>215</sup> Parafrasi mia di R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi...cit.*, p. 196.

stato puro”.<sup>216</sup> Il confronto a questo punto è con la fotografia documentaristica dei giorni nostri. In essi troviamo fabbriche abbandonate, case deserte, manicomi chiusi, carceri non più abitati, infrastrutture, strade, città.



*Marco Dapino – Paesaggio in divenire – Brianza – 2012*

Il lavoro di Marco Dapino, giovane fotografo milanese, già presente nella collezione del Museo della fotografia di Cinisello Balsamo, mostra le mutazioni e le trasformazioni del paesaggio, in questo progetto in particolare, il processo di urbanizzazione della Brianza. Nulla togliendo al talento milanese, e prendendo la sua fotografia solo come un esempio della fotografia documentaristica di oggi, posso dire che in queste immagini della serie *Paesaggio in divenire*, non ci sia nulla che diviene. Il lavoro è più incentrato sulle trasformazioni urbane, ma non tutte le trasformazioni sono divenire, soprattutto quando non partono dal basso

---

<sup>216</sup> C. LISPECTOR, *La passione secondo G.H.*, citato in R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi*, p. 199.

ma sono calate dall'alto. Inoltre, nel fotografo non accade il divenire, c'è soltanto la registrazione di un dato. Che la si voglia chiamare attenzione alle trasformazioni del territorio, fotografia documentaristica, o paesaggio urbano, la verità è che non siamo lontani dalla rappresentazione della realtà.

Al contrario, la Woodman, s'insedia in dei luoghi abbandonati, e gli restituisce la vita, ma non quella che quei luoghi avevano vissuto quando erano abitati, piuttosto una vita che non avevano mai avuto prima: grandezza del divenire.

In sintesi, ho mostrato come in *Spaces*<sup>2</sup> la Woodman sia in una stanza senza oggetti o strutture di arredamento, in una relazione di grado zero con lo spazio, corpo a corpo con lo spazio. Nelle ultime tre foto invece, ho messo in evidenza il rapporto con gli arredi, la cui decadenza offre all'artista la possibilità di svestirli del loro significato. Ma la Woodman più volte ha utilizzato degli oggetti e delle parti di arredamento entrando in relazione con essi e utilizzandoli come strumenti creativi.

Se finora il movimento era stato l'arma che la Woodman aveva utilizzato contro l'identità, o il nascondimento del viso, in altre serie si è servita di diversi *tools* per affrontare la questione dell'identità. Gli oggetti che lei utilizza, comprese alcune parti degli arredamenti, sono delle vere e proprie alleanze, che la fotografa trova o porta nelle sue eterotopie creative.

C'è un passaggio della Braidotti di *In metamorfosi*, in cui, commentando un libro di Deleuze e Guattari, la filosofa collega il divenire alle alleanze:

Nella loro analisi di un altro memorabile l'incontro tra un umano e un insetto, la *Metamorfosi* di Kafka, Deleuze e Guattari sviluppano un'intera teoria del divenire-animale come forma di deterritorializzazione universale, che non è mai soltanto riproduzione o imitazione. Il divenire-animale comporta movimenti, vibrazioni e superamenti di soglie. Il divenire è una questione di connessioni, alleanze, simbiosi, è una questione di molteplicità. In questo senso, la catena del divenire è ininterrotta: divenire donna o bambino o animale o insetto vegetale o materia o molecolare, o impercettibile.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi...cit.*, p. 197.



Ci sono tutti i presupposti per leggere l'opera della Woodman attraverso il concetto di divenire così come l'aveva immaginato Deleuze e successivamente Rosi Braidotti. Il lavoro della Woodman è attraversato da una serie di deterritorializzazioni dall'identità, inoltre il suo divenire attraverso le fotografie è ricco di soglie (la cornice del camino), di movimenti (fuga del volto) e vibrazioni (il corpo), e anche di connessioni (le stanze), simbiosi (gli alberi), e alleanze. Sebbene Lorenzo Fusi non le definisca come tali ma come artifici, aveva già notato come la Woodman aveva utilizzato lo specchio, i guanti, la maschera, la negazione del proprio volto, come modi "per guardare con maggiore distanza a se stessa."<sup>218</sup> Nell'opera dell'artista americana, oltre a quelli indicati da Fusi, ne ho rintracciati altri, il vetro, la fotocopia, la carta da parati, ma non identificandoli come artifici con lo scopo indicato dallo studioso, piuttosto, sulla linea della Braidotti, come alleanze.



*Francesca Woodman – Untitled – Providence – Rhode Island – 1976*

---

<sup>218</sup> L. FUSI, "You cannot see me from where I look at myself", *La maschera nell'opera di Francesca Woodman*, In AAVV, *Francesca Woodman..cit.*, p. 166.

Isabella Tejada concentrandosi sui video prodotti dall'artista, ha messo in evidenza come nell'opera di Woodman tutto sia una maschera: "sia il nome di Francesca [che compare scritto su un foglio nel video], sia l'immagine di Francesca nella maschera, persino il suo corpo reale trasformato in rappresentazione attraverso il video".<sup>219</sup> Si tratta allora di capire cosa intendiamo per maschera. La Tejada sostiene quindi che l'artista rifiuti l'idea di un'identità autentica, e che insieme a questo rifiuto ci sia anche il rigetto di una falsa identità.<sup>220</sup>

Questo ragionamento s'incontra con l'idea che quella sull'identità sia stata la grande sfida di Francesca Woodman. Non si tratta, infatti, di verità o falsità dell'identità, così come si può falsificare una carta d'identità, perché come si vede nella foto precedente sia la Woodman che le sue amiche indossano una fotocopia con su il volto della Woodman. E non si tratta nemmeno del pirandelliano relativismo che ognuno è *qualcuno nessuno e centomila*. Piuttosto di sostenere l'idea che la propria identità non sia immobile, statica, o che risieda tutta nel nome, o nel corpo, nel viso. E nemmeno nei pensieri e nelle parole è possibile che essa risieda. In questa foto l'identità è combattuta tra la *ripetizione e la differenza*.<sup>221</sup> In questo testo, Deleuze scrive a proposito della maschera:

Ovunque la maschera, il *travesti*, e il vestito sono la verità del nudo, è la maschera infatti il vero soggetto della ripetizione, e poiché la ripetizione è di natura diversa dalla rappresentazione, il ripetuto non può essere rappresentato, ma deve sempre essere significato, mascherato da ciò che lo significa, mascherando a sua volta ciò che esso significa.<sup>222</sup>

La ripetizione non è rappresentazione, ciò che viene ripetuto non può essere rappresentato, perché ha sempre bisogno di un significato alle spalle, che però deve essere mascherato da ciò che lo significa, e il significato nel caso della

---

<sup>219</sup> AAVV, *Francesca Woodman...cit.*, p. 67.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> il riferimento è al testo G. DELEUZE, *Ripetizione e differenza*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997.

<sup>222</sup> Ivi, p. 29

Woodman, è non se stessa, quanto piuttosto la sua identità. Mentre la maschera è ciò che copre l'identità e che ne mostra il senso. In altri termini, la maschera è la verità dell'identità, data l'impossibilità di comprendere i movimenti, le vibrazioni, le trasformazioni che in esse stanno avvenendo. Ma questo significa anche che l'identità è una maschera, ripetibile, in un rapporto di significazione con la maschera, ma che essa non costituisce, né fonda, né conclude i viventi.

Il lavoro della Woodman consiste proprio in questo vestirsi d'identità, continuamente, mostrandone sempre l'impotenza di rappresentare realmente qualcuno o qualcuna, fino al collasso dell'identità stessa (la crisi del '29). Non escludo che nel lavoro dell'artista americana ci sia una vena ironica. Questa differenza tra vivente e identità in quanto sapere (non sapere) dell'uomo viene mostrata anche in altre fotografie, per esempio in *Francesca Woodman - Untitled, Rome -1977-78*.



*Francesca Woodman, Untitled, Roma, 1977-78.*

in questa immagine c'è tutto il Foucault di *Le parole e le cose*<sup>223</sup>. Abbiamo davanti due, e non una rondine morta, e poi una rondine disegnata con degli studi sull'ombra attorno. Abbiamo dunque la differenza tra i viventi e gli studi su di essi, che siano di luce come in questo caso, o di biologia, o chimica, non c'è differenza. E C'è ancora il senso del lavoro di Magritte in questa foto, infatti, potremmo giocare a capire qual è la vera rondine, e scoprire che la vera rondine è quella che sta volando fuori dalla finestra anziché essere morta e appesa a un muro o disegnata su un foglio. Ma non c'è solo Magritte in questa foto. C'è anche l'identità delle rondini. Quello che sappiamo dal punto di vista scientifico, è *la rondine*. Ovvero l'universale rondine che fa di tutte le rondini una rondine, appiattendolo le differenze e non contemplando il loro punto di vista, come aveva notato Derrida.<sup>224</sup> Ma tra *le cose, e le parole* che le rappresentano, c'è una differenza.



*Francesca Woodman – Self-portrait talking to Vince – Providence – Rhode Island – 1975-78*

<sup>223</sup> M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Bur, Roma, 2007.

<sup>224</sup> J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano, 2006.



Ma siccome stiamo parlando di fotografia, i linguaggi si accavallano e creano dei livelli di *mise en abyme*, per cui le cose non sono solo le parole, ma neanche le immagini che le rappresentano. Come diceva Roberta Caruso, tutto è maschera. In *Self-portrait talking to Vince*, ci sono tutti questi livelli. Francesca Woodman sta parlando a Vince, e mentre il suo nome le sfugge da bocca e allora diventa solido. E ciò che è solido non è più duttile, malleabile, ha perso di flessibilità. Non è un caso che abbia pronunciato proprio il suo nome, quello che sta scritto anche sulla sua carta d'identità. Che nella fotografia si traduce nel calligramma di cui parlava Foucault. La Woodman si veste di nome, volto (perché anche il volto è una maschera), parole, e questo abbigliamento è lo scacco matto all'identità. La maschera viene anche utilizzata in un'altra circostanza, e questa volta è una maschera vera e proprio:



*Francesca Woodman– Face – Providence –Rhode Island –1976*

Lorenzo Fusi ha dedicato uno scritto all'uso della maschera nell'opera della Woodman,<sup>225</sup> concentrandosi in particolare su *Face*. Innanzitutto lo studioso vede nella maschera il "dispositivo filosofico ed estetico molto frequentato nel pensiero contemporaneo".<sup>226</sup> Egli sostiene che essa sia un modo per raccontare la relazione tra l'Io e l'Altro, ovvero il rapporto tra il "Me e l'Altro-da-me". Ma in effetti non è ben chiaro dove si svolga questo rapporto laddove a scattare è sempre la fotografia salvo rare eccezioni, per cui questo rapporto si realizzerebbe, come ho spiegato in precedenza, nel momento in cui queste foto vengono esposte. Ma si tratta di un rapporto abbastanza unidirezionale, nel senso che lo sguardo degli spettatori non influisce sulla produzione dell'artista. Sulla fotografia *Face*, possiamo vedere l'artista con le braccia sul ventre, le gambe divaricate e una maschera a coprire il suo sesso. A tal proposito Fusi sostiene che le mani in quella posizione suggeriscano "la memoria della paura o del dolore"<sup>227</sup> non ancora passato del tutto, come se ci fosse stato uno sforzo, una contrazione addominale poi terminata. Un corpo bloccato tra un atteggiamento ancora un po' difensivo e un desiderio di trovare pace. Concordo con l'idea di Fusi, anche se non arrivo alle sue stesse conclusioni. Mentre lo studioso crede che questa posizione richiami "la puerpera finalmente libera dai dolori del parto e la giovane donna pronta a concedersi",<sup>228</sup> trovo invece lo sforzo di un tentativo di farsi un Corpo senz'organi, per cui lo sforzo c'è, ma mira ad altro. Sono invece d'accordo con l'idea che la maschera "sveli più di quanto non occulti".<sup>229</sup> Dal momento che tutto è maschera, dal volto al corpo ai vestiti, allora non resta che svelare la maschera. Ma allo stesso tempo credo che non si tratti di svelamento, ma di rivelazione, che da un lato, racchiude il senso di svelamento sostenuto da Fusi, dall'altro, indica che il corpo viene ri-velato, cioè

---

<sup>225</sup> L. FUSI, "You cannot see me from where I look at myself", *La maschera nell'opera di Francesca Woodman*, In AAVV, *Francesca Woodman..cit.*, p.165-169.

<sup>226</sup> Ivi, p. 165.

<sup>227</sup> Ivi, p. 168.

<sup>228</sup> Ibid.

<sup>229</sup> Ivi, p. 165.

coperto nuovamente. Condivido l'idea di Fusi secondo cui il centro della fotografia è la maschera, con le gambe aperte che fanno da linee prospettiche e indirizzano lo sguardo dello spettatore verso il punto di fuga, occupato proprio dal sesso e dalla maschera. Si tratta di una trappola in effetti, poiché con la prospettiva creata dalla posizione delle gambe, non sono solo gli occhi degli uomini, come sostiene Fusi,<sup>230</sup> che guardano verso il punto di fuga, dal momento che lo sguardo dello spettatore è controllato dall'artista attraverso le gambe messe a fare da binario per gli sguardi dei fruitori. In realtà la trappola è doppia, i miei occhi hanno impiegato diverso tempo per uscire dai binari e vedere che alle spalle c'è il disegno di una sedia, come se la Woodman volesse dare profondità alla parete, e allo stesso tempo creare un secondo inganno. Un'altra rappresentazione che si aggiunge alla maschera. In questa foto tutto muove contro l'identità, in uno sforzo di divenire Cso, non ancora riuscito.

Infine, la considerazione di Fusi relativa al fatto che lo sguardo del maschile ipnotizzato dalla maschera sul sesso riduca Francesca Woodman a "la donna",<sup>231</sup> ovvero all'universale di donna spossessandola di sé, del suo corpo, della sua storia, per me può essere allargato allo sguardo dei fruitori e per il fatto che l'artista ha controllato lo sguardo degli spettatori, e in vista di un superamento delle differenze di genere così come immaginato da Rosi Braidotti. A tal proposito Sollers scrive: "You cannot see me from where I look at myself",<sup>232</sup> immaginando in questo modo il pensiero che sottende i lavori dell'allora giovane artista. In effetti, credo che buona parte dell'opera della Woodman consista proprio nel mostrare quest'impossibilità di guardarla dalla sua prospettiva.

Vorrei aggiungere una breve riflessione sull'uso della maschera. Essa non è diversa dall'uso che la Woodman fa del vetro, dal momento che con la stessa inquadratura, e lo stesso disegno della sedia alle spalle, ripete un'immagine che assomiglia molto a *Face*:

---

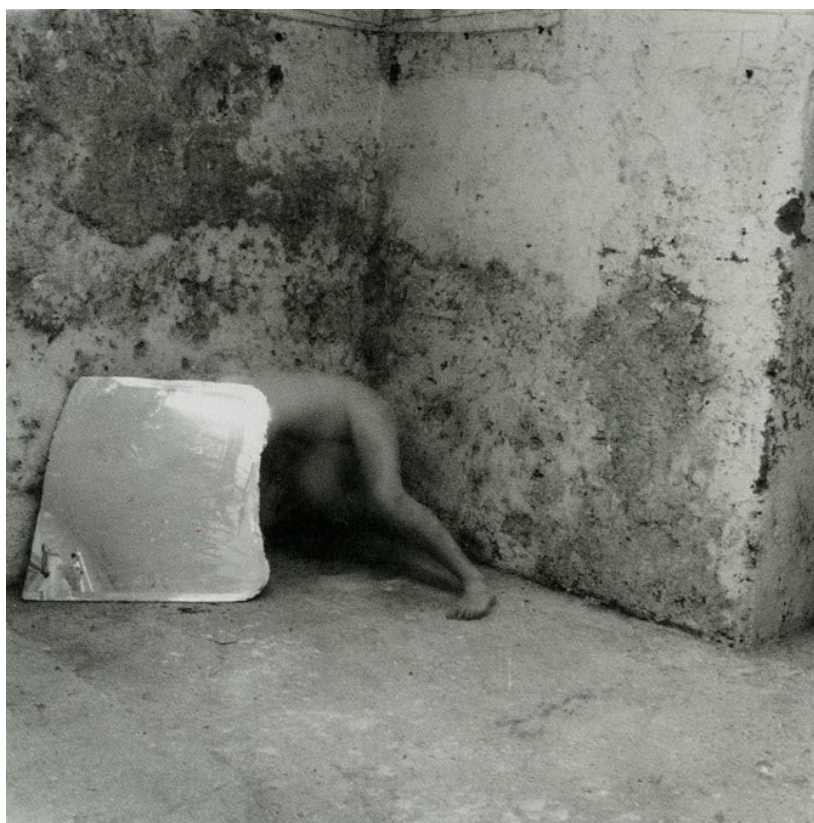
<sup>230</sup> Ivi, p. 168.

<sup>231</sup> Ivi, p. 169.

<sup>232</sup> P. SOLLERS, *La sorcière...cit.*, p. 10.



*Francesca Woodman – Senza titolo – Providence – Rhode Island – 1976.*



*Francesca Woodman – Self deceit 5 – Roma – 1978.*

Anche se il vetro è trasparente, siamo comunque di fronte a una maschera. E anche se non ci fosse il vetro, saremmo comunque di fronte a una maschera. Proprio per l'impossibilità di vederla da dove lei si vede. Ma non è solo una questione di punto di vista, e nemmeno di percezione, si tratta soprattutto di una sensazione di sé, dei propri percetti e affetti su di sé così come Deleuze aveva immaginato. Inoltre la riflessione tra maschere e vetri apre il confronto anche con gli specchi utilizzati dall'artista. Si tratta infatti, di distinguere la trasparenza dall'opacità: il vetro fa vedere attraverso, mostra, seppur riflettendo le pareti e le luci, che in qualche modo velano lievemente. Mentre lo specchio è opaco, e quindi ci sono ulteriori possibilità. Ad esempio nella serie *Self-deceit*, lo specchio ha diverse funzioni: è qualcosa in cui rispecchiarsi, su cui camminare, ma è anche uno strumento che copre, grazie alla sua opacità.

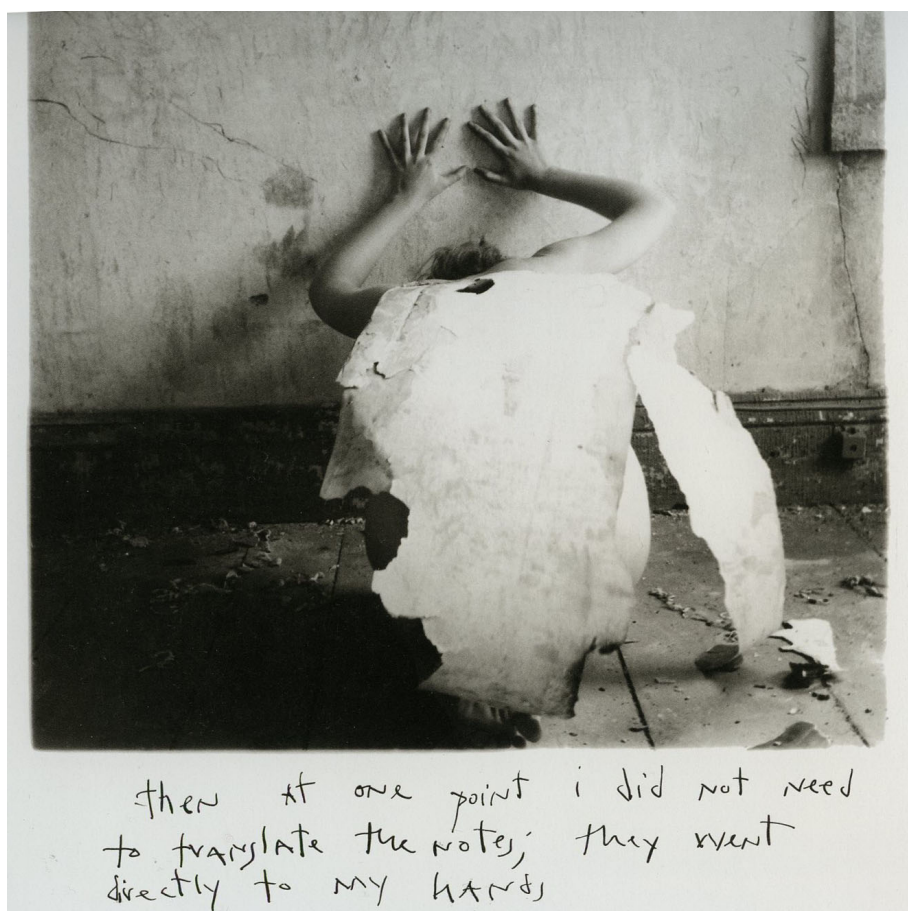
Deleuze, in un confronto sullo specchio tra Lewis Carroll e Bacon, nota come nel secondo gli specchi siano "tutto ciò che si vuole, fuorché delle superfici riflettenti".<sup>233</sup> Mentre in Lewis c'è qualcosa attraverso e dietro lo specchio (specchio come passaggio), in Bacon la figura si trasferisce stabilmente dentro lo specchio. La Woodman è più vicina a Bacon, per la multifunzionalità degli specchi, ma ne fa anche qualcos'altro, vi si nasconde. In *Self deceit 4* nasconde il volto in modo tale che lo specchio rifletta una parete, in *Self deceit 5* invece sembra tuffarsi nella forma argentata ancora una volta in fuga. In realtà non c'è bisogno che lo specchio rifletta, la sua azione è tautologica, e questo lo vediamo in un lavoro come *A woman, a mirror: a woman is a mirror for a man* del 1975-78, in cui la Woodman è in una stanza con lo specchio alle spalle e un vetro davanti. Non c'è bisogno dunque che lo specchio rifletta, poiché già la donna riflette, a prescindere da tutto, come dice il titolo, e ancor di più per un uomo. Dunque un uomo nell'immagine di una donna vedrà soltanto riflessa la sua immagine, e mai quella della donna.

---

<sup>233</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon...cit.*, p. 46.



Nascondersi dietro gli specchi, fuori dall'inquadratura, in un movimento, voltando la testa che fugge da un'altra parte, serrare il volto dietro i capelli, travestirsi da sé stessi con in faccia la fotocopia del proprio viso, nascondersi dietro il proprio stesso volto, il proprio nome, la propria identità in tutte le sue forme. Nascondersi e nascondere il corpo, come accade nella foto riportata in questa pagina, e spingere affinché il muro ceda per fuggire dal proprio organismo.



*Francesca Woodman – Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands – Providence – Rhode Island – 1976*

Nella serie di cui fa parte quest'immagine<sup>234</sup>, la Woodman sostiene di aver dimenticato come si legge la musica. In una seconda immagine scrive di aver smesso di suonare il piano. In questa invece accade qualcosa di straordinario. Le

---

<sup>234</sup> La serie è composta da tre foto che portano il titolo delle scritte che la Woodman ha lasciato sul bordo inferiore delle fotografie. È stata composta a Rhode Island, Providence, tra il 1975-78.

note vengono alle dita seppur senza leggerle dalla partitura. Uno dei tentativi è andato a buon fine. Deleuze a proposito di Bacon scrive che se i personaggi nei suoi quadri sorridono, allora ciò significa che la fuga dal corpo è riuscita.<sup>235</sup>

Come ho mostrato nella Woodman troviamo la figura in sforzi molto simili a quelli di Bacon, ma non credo ci sia un segno distintivo per capire se la fuga del corpo sia riuscita o meno. Il titolo della fotografia della pagina precedente mi sembra l'unico segno del corpo in fuga dall'identità, per insistenza e intensità. Ma, bisognerà ritornare agli alberi affinché la fuga sia definitiva, in un ritorno in un luogo come non era mai stato.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon...cit.*, p. 111.

<sup>236</sup> G. CAPRONI, *Ritorno*, in *Feuilleton*, in G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 2007, p. 392.

*Chi potrebbe vivere  
senza la consolazione degli alberi  
Ingeborg Bachmann*

### **2.3.4 La fuga del corpo e il divenire-albero**

Le alleanze sono dunque dei tentativi, che dal punto di vista estetico si traducono in una fuga dal figurativo, mentre dal punto di vista concettuale costituiscono una fuga dall'identità e dall'organismo, e possono essere così riassunte: primo tentativo, nascondimento del corpo o del volto, deterritorializzazione del primo dalla significazione e ricongiungimento della testa al corpo. Secondo tentativo, movimento del corpo o della testa, fuga dall'identità e dalla staticità, apertura verso il divenire. Terzo tentativo, coprirsi di rappresentazione, il corpo e la testa sono ricoperti di carte da parati, specchi, vetri, fotocopie con il proprio viso, l'organo sessuale viene nascosto dietro a una maschera o visto in trasparenza attraverso un vetro, la maschera è l'unica verità, che copre e scopre allo stesso tempo. Quarto tentativo, lo sforzo e i passaggi attraverso gli arredamenti, fuga dall'organismo e creazione di Corpo senz'organi. Ma affinché il divenire avvenga, bisogna sempre divenire qualcosa, per questo motivo le stanze non bastavano. Essa costituiscono il luogo di demolizione dell'identità, ma è nel ritorno agli alberi che la Woodman troverà il suo divenire. Non si tratta di un ritorno alla natura rispetto alle stanze, luoghi propri delle civiltà, per la Woodman le foreste sono lo spazio del divenire-albero. Mentre in un primo periodo, tra il 1972 e il 1975, c'era stato un primo avvicinamento, l'esplorazione degli alberi, e poi l'allontanamento durato fino alla fine degli anni settanta, in un secondo momento avviene il ritorno agli alberi, ma in un modo completamente diverso rispetto al primo contatto.

Il percorso di Francesca Woodman è dunque dagli alberi, alle stanze agli alberi. Dopo un primo abbandono degli alberi, allestisce i suoi set nelle stanze, e sceglie come biotecnologie quella della fuga e dell'eccesso di rappresentazione, ma solo per far collassare la rappresentazione stessa e per svelarne l'inganno.



La stanza è allora il luogo dove avvengono i tentativi dell'artista di far collassare la sua identità, e allo stesso tempo, di svelarne il funzionamento, così come Kafka (letto da Deleuze) aveva fatto con le macchine del potere, della burocrazia, della società, delle leggi.<sup>237</sup> Il ruolo delle alleanze serve proprio a questo: moltiplicare la stessa identità fino all'impossibile annullamento delle differenze (le fotocopie sul volto delle sue amiche). Dall'eccesso al collasso: siamo di nuovo alla crisi del '29.

Già nel 1977-78 c'era stato un ritorno agli alberi. Durante il suo soggiorno romano scatta delle foto in un bosco ad Antella, dove i genitori avevano una casa.



*Francesca Woodman – Untitled – Antella –1977-78*

Ci sono alcune interessanti differenze con le foto scattate agli alberi del primo periodo: innanzitutto si trattava sempre di un albero, mentre qui la Woodman è

---

<sup>237</sup> Il riferimento è al testo di G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Kafka..cit.*, p. 141.

aggrappata a un albero tra gli alberi. In *Millepiani* Deleuze e Guattari hanno commentato la storia de *L'uomo dei lupi* di Freud,<sup>238</sup> sostenendo che nell'interpretazione del sogno, Freud attui una riduzione, passando dai cinque, sei o sette lupi che il paziente aveva sognato (non ne ricordava esattamente il numero), a un lupo, dando spiegazioni tratte da arbitrarie associazioni, in particolare, con una fiaba. La riduzione avviene attraverso l'associazione del sogno alla storia *il lupo e i sette capretti* dei fratelli Grimm. Si arriva dunque sino a trasformare il branco di animali in un solo lupo, il padre.<sup>239</sup>

In questo passaggio secondo Deleuze e Guattari si è persa la molteplicità dei lupi. Deleuze riporta in merito il commento della moglie, la quale risponde alla domanda se avrebbe voluto essere un lupo, mentre stava guardando un documentario alla televisione. La risposta è la seguente: “È idiota, non si può essere un lupo, si è sempre otto o dieci lupi, sei o sette lupi. Non sei o sette lupi alla volta solamente per sé, ma un lupo tra gli altri, con cinque o sei altri lupi”.<sup>240</sup>

Secondo gli autori di *Millepiani*, Freud era vicinissimo alla scoperta del rizoma, ma le sue associazioni lo avevano condotto altrove. Egli aveva scoperto l'inconscio, ma non lo aveva immaginato come una folla, “prendeva le folle per una persona”<sup>241</sup>, senza vedere che era l'inconscio ad essere una folla.

Il passaggio della Woodman è esattamente l'opposto dell'operazione di Freud nell'interpretazione del sogno. Si passa infatti dalle prime fotografie dove c'è un albero, agli alberi, e in particolare, a essere un albero tra gli alberi. Anche le cortecce in questo caso sono delle alleanze, ma questa volta sono strumenti del divenire, non di rottura con l'identità. Ma per innescare il divenire, occorre essere dentro una molteplicità: “il corpo senz'organi non è un corpo morto, ma un corpo vivente, tanto vivente tanto formicolante da avere fatto saltare l'organismo e la sua organizzazione.[...] il corpo pieno senza organi è un corpo

---

<sup>238</sup> S. FREUD, *L'Uomo dei lupi*, Feltrinelli, Milano 2010.

<sup>239</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 70.

<sup>240</sup> Ivi, p. 71.

<sup>241</sup> Ivi, p. 72.

popolato di molteplicità.”<sup>242</sup> E può esserlo, aggiungo, solo se in un connessione con delle molteplicità.



*Francesca Woodman – Senza titolo – MacDowell Colony – Peterborough – New Hampshire – estate 1980.*

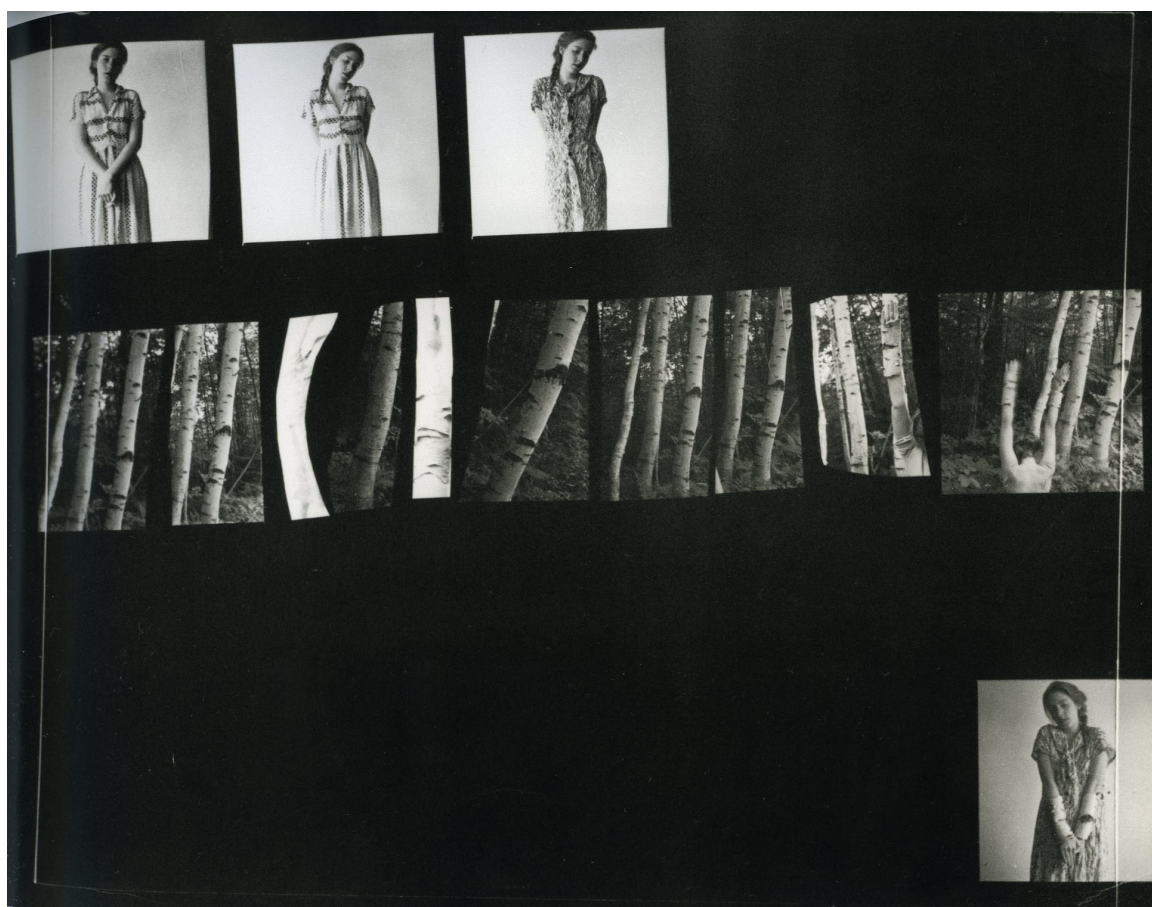
Inseguita dall'ossessione della rappresentazione di sé, solo dopo essersi liberata della riproduzione di sé in tutti i modi e con tutti gli strumenti necessari per riterritorializzarsi (o trapiantarsi) e innescare il divenire, la Woodman può

---

<sup>242</sup> Ibid.



finalmente far parte della foresta e diventare Corpo senz'organi. Non è un caso che Rossella Caruso nel suo saggio parli del rischio di uno "scivolamento nell'invisibilità nelle zone d'ombra della rappresentazione"<sup>243</sup> da parte della figura. In realtà per costruire un corpo senz'organi si corre sempre qualche rischio, ci vuole coraggio da un lato e prudenza dall'altro, e all'artista americana non sono mancati entrambi, come dimostrano questi provini, delle vere e proprie prove del suo divenire.



*Francesca Woodman – Senza titolo – MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, estate 1980 – provini a contatto.*

Soltanto dopo queste prove vengono scattate le poche foto che la ritraggono albero tra gli alberi o su una parete con lo sfondo chiaro con le cortecce ai polsi. "Linee di fuga o di deterritorializzazione, divenire-lupo, divenire-inumano delle

<sup>243</sup> R. CARUSO, *Camera...cit.*, p. 132.

intensità deterritorializzate: ecco che cos'è la molteplicità. Divenire-lupo, divenire-buco, è deterritorializzarsi, secondo linee distinte, intricate".<sup>244</sup>

Non ci sono più figure geometriche che isolano la figura, e nemmeno vignettature, non ce n'è più bisogno, perché l'artista è entrata in una molteplicità in cui l'indiscernibilità è garanzia del divenire. La Woodman ha trovato una "stabilità dinamica"<sup>245</sup> che, come sostiene Simona Marino, mantiene distante tra queste due tentazioni della soggettività e della dispersione, fondamentale, scrive la filosofa napoletana, per "farsi e disfarsi dei fili della propria vita", e per far sì che una donna diventi "ciò che è". Francesca Woodman ha impiegato nove anni della sua vita per sfuggire alle forme della rappresentazione, della soggettività, dell'identità, e per innescare quel meccanismo del divenire che taglia sul caos dell'esperienza, rompe con l'opinione, e trasforma in creazione la propria esistenza: Francesca Woodman, tra gli alberi.

---

<sup>244</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 75.

<sup>245</sup> S. MARINO, *Lo spazio vuoto e il corpo rimosso*, in M. R. STROLLO (a cura di), *Ambiente, cittadinanza, legalità*, vol. 1, pp. 51-60), Franco Angeli, Milano, 2006, p. 59.

### 3 Nan Goldin: dal non senso della morte al senso dell'arte.

#### 3.1 Dalla fuga di casa ai cinque di Boston.

Non è possibile immaginare il lavoro artistico di Nan Goldin senza la sua vita privata, al punto tale che non è possibile immaginare la sua vita privata senza la fotografia. Qualunque circostanza abbia raccontato, dalle comuni hippie degli anni settanta, agli ospedali in cui c'erano i malati terminali di Aids, il suo lavoro si basava sempre su un legame profondo d'affetto, rispetto alle persone che stava fotografando. Quando a quattordici anni scappò di casa, si rifugiò presso una comune hippie, la Satya Community School, come racconta lei stessa in *Sœurs, Saintes, Sibylles*,<sup>246</sup> la comunità era la sua famiglia. Come racconta Charlotte Cotton, le sue prime fotografie, scattate intorno al 1973, avevano come soggetto un gruppo di *drag Queens*. In realtà il suo non era un interesse per l'attivismo sociale o per l'emancipazione e il sostegno dei diritti delle minoranze, quelle persone erano, semplicemente le sue coinquiline.<sup>247</sup> Queste prime immagini erano in bianco e nero, e la Goldin continuò a utilizzarlo fin quando, durante un anno di pausa dai corsi di studio, in cui non aveva accesso alla camera oscura per sviluppare e stampare i propri negativi, si avvicinò al colore, cominciando a scattare in diapositiva.<sup>248</sup> Da allora quasi tutta la sua produzione è stata a colori. Successivamente si trasferì nel Lower east side a Manhattan, continuando sempre a scattare foto ai suoi amici e agli artisti con cui era entrata in contatto. I suoi amici ebbero un ruolo importante anche quando realizzò le prime esibizioni. La Goldin infatti utilizzò delle colonne sonore durante le sue mostre, composte da canzoni che erano state scelte da lei e dai suoi amici. Spesso il pubblico di queste prime esperienze pubbliche era per lo più quello ritratto nelle immagini, i suoi soggetti erano anche i suoi maggiori fruitori,

---

<sup>246</sup> N. GOLDIN, *Sœurs Saintes Sibylles*, Edition du Regard, Festival d'automne à Paris, Paris, 2005. Il testo della Goldin si presenta come un diario, del tutto privo dei numeri di pagina.

<sup>247</sup> C. COTTON, *La fotografia come arte contemporanea*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2010, p. 161.

<sup>248</sup> Ibid.

almeno fin quando non attirò l'attenzione del mondo dell'arte contemporanea entrando a far parte della *Whitney Biennial* di New York, che rappresentò "il primo interessamento istituzionale di rilievo nei confronti del suo lavoro"<sup>249</sup>, era il 1985. L'anno successivo venne pubblicato il suo primo libro, *The ballad of sexual dependency*,<sup>250</sup> composto da circa settecento immagini scattate nel decennio tra il 1970 e il 1980. I temi che emergevano dal libro erano: le relazioni sessuali, l'isolamento sociale, la violenza domestica, l'abuso di sostanze stupefacenti; e Nan Goldin questo l'aveva ottenuto, semplicemente fotografando le persone che aveva attorno e a cui era legata. In questo volume si trova anche la foto che la ritrae dopo un mese essere stata picchiata dal suo compagno.



*Nan Goldin – One month after being battered - 1997*

Nell'introduzione al libro, l'autrice racconta che i suoi diari scritti sono privati, mentre i suoi "visual diary"<sup>251</sup> sono pubblici, essi costituiscono un invito ad entrare nel suo mondo. Inoltre la Goldin racconta: "I don't select people in order

---

<sup>249</sup> Ibid.

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> N. GOLDIN, *The ballad of sexual dependency*, edito da M. Heiferman, M. Holborn, S. Fletcher, Aperture Foundation, New York, 1986, p. 6.



to photograph them; I photograph directly from my life. These pictures come out of relationships, non observation".<sup>252</sup> Questa dichiarazione, scritta nel suo primo libro, non cambierà per tutta la durata della sua produzione sino ad oggi. In seguito fu invitata a realizzare personali in giro per tutto il mondo, e nel 1992 venne pubblicato *I'll be your mirror*, in cui, oltre al racconto della sua vita, si affianca il senso di perdita, dato che alcuni dei suoi amici cominciavano a morire di Aids.



*Nan Goldin – Gotscho kissing Gilles – Paris - 1993*

In *I'll be your mirror* ci sono diverse immagini che raccontano la storia di Gotscho e Gilles, li si vede a teatro, in un autobus, e poi successivamente la serie si sposta in ospedale, dove Gilles rimase fino alla morte, in compagnia di Gotscho.<sup>253</sup>

Nel corso degli anni novanta Nan Goldin fece alcuni viaggi con i suoi amici, tra cui Bangkok e Napoli, da cui nacquero due pubblicazioni.<sup>254</sup> Nel primo libro non immagini dei suoi amici, ma quelle di travestiti e transessuali conosciuti nei luoghi visitati: in questo caso gli amici avevano lasciato il posto a persone con cui la Goldin si sentiva in affinità.<sup>255</sup> Nel secondo libro invece ritornano gli amici, in particolare Cookie, una delle sue migliori amiche con cui compie il viaggio, e

---

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> C. COTTON, *La fotografia come...cit.*, p. 158.

<sup>254</sup> Le pubblicazioni sono rispettivamente, N. GOLDIN, *The other side*, Interart, Parigi, 1993, e N. GOLDIN-G. COSTA, *Ten years after*, Scalo Publishers, New York, 1998.

<sup>255</sup> C. COTTON, *La fotografia come...cit.*, p. 163.

Guido Costa, altro amico dell'artista. I suoi lavori più recenti hanno leggermente cambiato indirizzo rispetto ai primi, sia per i temi che per i momenti raccontati. Come scrive Charlotte Cotton, “nuovi temi e nuovi soggetti quali i bambini dei suoi amici, il sesso in relazioni serie, paesaggi poetici e nature morte barocche”.<sup>256</sup>

Nan Goldin fa parte inoltre della *scuola di Boston*, nata negli anni novanta che si riferisce a cinque fotografi provenienti da Boston, che avevano compiuto gli studi alla scuola d'arte del Museum of Fine Arts of Boston, e che presentavano sensibilità artistica e modo di approcciarsi alla fotografia simili tra di loro. I cinque fotografi erano: Nan Goldin, David Armstrong, Philip-Lorca di Corcia, Mark Morrisroe, Jack Pierson.<sup>257</sup> Nel 2009, fu realizzata una nuova mostra dallo stesso titolo con un'aggiunta di nuovi fotografi e fotografe, ma il gruppo storico conosciuto anche *The five of Boston*, resterà sempre quello della prima esibizione. Da considerare anche tra l'altro la grande amicizia che legava Nan Goldin a David Armstrong, come si legge nella postfazione di *The silver cord*, scritta dall'artista per l'amico.<sup>258</sup>

Il libro oggetto del mio studio invece è *Sœurs Saintes Sibylles*, pubblicato dall'artista nel 2005 e riferito a un evento che avrebbe per sempre cambiato la sua vita. La sorella maggiore di sette anni di Nan Goldin, Barbara Holly Goldin, dopo diversi anni di conflitti con la famiglia, varie esperienze negli ospedali psichiatrici, si suicida gettandosi sui binari del treno il 12 aprile 1965, all'età di diciotto anni.

Dopo quarant'anni dal suicidio della sorella, Nan Goldin inizia un viaggio alla ricerca dei luoghi tra luoghi, archivi, ospedali psichiatrici, album di famiglia, e cliniche di disintossicazione, che porterà alla realizzazione di questo libro.

---

<sup>256</sup> Ibid.

<sup>257</sup> AAVV, *Familiar Feelings, on the Boston group*, Spagna, X. De Galicia, 2009, p. 11.

<sup>258</sup> D. ARMSTRONG, *The silver cord*, edizioni Scalo, Zurigo-New York, 1997.

### 3.2 *Sœurs Saintes Sibylles*: Barbara Holly Goldin dall' agiografia alla tragedia.

Se si prende in considerazione il diario visivo di Nan Goldin a partire dal fatto che nasce dal suicidio della sorella Barbara Holly Goldin, non si può fare a meno di notare che sono trascorsi quarant'anni dalla data di morte di Barbara fino alla realizzazione del libro. Gli eventi accaduti durante questo lungo lasso di tempo sono quelli di una vita, in un momento fondamentale della vita. Quando Barbara infatti si suicida, aveva diciotto anni, e Nan ne aveva undici. Ciò significa che il trauma della perdita era avvenuto non su un adulto, ma su una bambina prossima all'adolescenza. Ricordo ancora una volta i libri già citati di Philip Toledano *Days with my father*, e *Diary sentimental journey/Winter Journey di Araki Nobuyoshi*, entrambi sono stati scritti durante le fasi finali della vita della persona amata, il padre nel caso del primo, la moglie nel caso del secondo. Ma di fatto quello di Nan Goldin è il primo diario visivo realizzato sulla morte della persona amata dopo l'evento, per di più, a distanza di quarant'anni. È interessante notare come negli stessi anni altre artiste lavorano sulla morte della madre: Alina Marazzi, nel 2002, realizza *Un'ora sola ti vorrei*,<sup>259</sup> documentario realizzato con i filmini super 8 girati dal nonno, unendo a questi i diari e i dischi della madre, morta suicida nel 1972 quando lei aveva sette anni. Il lavoro della regista ricostruisce la vita della madre, la sua personalità,. È una ricerca del disagio, del mal di vivere di una donna che all'apparenza aveva tutto, e che invece d'un tratto ha deciso di darsi la morte.

Sulla stessa scia, sebbene sia più giovane, c'è il lavoro di Moira Ricci 20.12.53 - 10.08.04,<sup>260</sup> realizzato tra il 2004 e il 2009. L'artista, incrocia la ricerca d'archivio negli album di famiglia con le sue abilità di postproduzione, il risultato

---

<sup>259</sup> A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, produzione di A. Marazzi, G. Pedote, G. Piccioni, F. Virga, Bartlebyfilm in coproduzione con RTSI televisione svizzera e la partecipazione di Tele+, Italia, 2002, 55'.

<sup>260</sup> M. RICCI, *20.12.53 - 10.08.04*, 2004-2009.

è che nelle foto della madre da giovane, o addirittura da bambina, Moira Ricci s'inerisce montando la sua testa sul corpo di qualcuno già presente nella foto.



*Moira Ricci - Gemellini - "20.12.53 - 10.08.04" - 2004-2009*

In questo progetto, capiamo sempre dove si trova la madre, poiché lo sguardo della figlia è sempre indirizzato verso di lei.

Moira Ricci e Alina Marazzi, in modi differenti, hanno ricostruito, ma più che altro si sono inserite, nella vita delle rispettive madri, sia prima della loro nascita che durante la loro vita. Il desiderio d'immaginare la vita della persona amata in questi due lavori si traduce in un inno d'amore nei confronti della madre.

Il lavoro di Nan Goldin ha sia delle differenze che delle somiglianze con questi lavori: condivide innanzitutto con il documentario di Alina Marazzi l'idea della ricostruzione della vita della persona amata, e anche la distanza temporale che separa l'evento dalla realizzazione del progetto. Differisce da entrambi per il soggetto in questione, la madre per le due artiste italiane, la sorella per la

fotografia americana, infine dal punto di vista formale, mentre il lavoro della regista si realizza in un documentario, e quello di Moira Ricci in una serie fotografica, il progetto di Nan Goldin è la realizzazione di un diario, fatto tra l'altro di diversi linguaggi che s'innestano e si avvicinano in una narrazione che è davvero lontana dai fatti di cronaca.

Questo tipo di lavori si condividono il concetto di perdita e di lutto, e hanno alcuni punti di contatto con Freud e alcuni punti di separazione. In *Lutto e melanconia*<sup>261</sup> infatti, leggiamo: "Il lutto è invariabilmente la reazione alla perdita di una persona amata". È innegabile e ovvio che ci sia un legame tra la perdita e la creazione di oggetti che siano ad essi legati. Freud tuttavia non parlando di artisti, ma di pazienti, non contempla questa possibilità. Per questo motivo mi chiedo quanto sia lutto, ovvero, quanto sia "reazione" ciò che Nan Goldin ha realizzato nel suo diario. Indubbiamente ognuna di queste artiste ha passato la fase del lutto, ma il caso di Nan Goldin (e di Alina Marazzi), dato il tempo trascorso di quarant'anni, non mi sembra faccia proprio parte del lutto e se lo fosse, sarebbe comunque una fase creativa non di recupero di una memoria, ma di creazione di una memoria assente, salto che solo l'arte può compiere, un salto non immaginato da Freud. Tuttavia mi sembra giusto un confronto, dato il contesto di studio, e data la condizione in cui si sono trovate a lavorare queste artiste, e alcuni punti di contatto tra l'esperienza della Goldin e il concetto di lutto.

Vorrei adesso concentrarmi su *Sœurs Saintes Sibylles*, che come ho detto scritto in precedenza, è un *piano di composizione* in cui s'incontrano diversi linguaggi. C'è la ricerca d'archivio, molte delle foto utilizzate provengono dagli album della famiglia Goldin, le immagini realizzate dalla stessa Nan Goldin, la sua scrittura, che non è mai ripetitiva rispetto alle immagini, ma offre sempre un nuovo livello nella contemporaneità degli elementi che compongono il libro, le cartelle cliniche della sorella, recuperate negli ospedali psichiatrici, la pagina di un

---

<sup>261</sup> S. FREUD, *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978, p. 177.

giornale. Il diario di conseguenza è un piano in cui i linguaggi sono come onde d'intensità che lo popolano e lo attraversano, rimescolandosi l'un l'altro, talvolta sovrapponendosi, ma senza mai confondersi.<sup>262</sup>

Il primo livello con cui entriamo in contatto è la mitologia, o meglio, delle storie dei santi, dal momento che il libro si apre con una pagina dedicata alla storia di Santa Barbara e alla sua iconografia. Leggendo la storia di santa Barbara si scopre che l'accostamento non è affatto casuale, c'è ben altro oltre al nome che accomuna la santa alla sorella dell'artista. La storia si svolge nel III secolo d. C. in provincia di Rieti, dove la futura santa vive con il padre Dioscuro. Il nome Barbara le fu dato perché si distingueva per l'impegno nello studio e per la riservatezza.<sup>263</sup> A questo punto le storie si dividono, secondo la fonte citata, convertitasi al cristianesimo, scatenò l'ira del padre, invece secondo la storia raccontata dalla Goldin, la giovane, divenuta molto bella e corteggiata, sarebbe stata rinchiusa in una torre costruita dal padre, e solo allora, nell'isolamento più totale, si sarebbe aperta al cristianesimo. A questo punto la storia si ricongiunge in entrambi le fonti: il padre, venuto a conoscenza della conversione della figlia, s'infuria, la ragazza viene denunciata, torturata, mutilata, umiliata, fino al processo, in cui viene uccisa dallo stesso padre, che subito dopo fu ridotto in cenere da un fulmine.

Senza creare alcun collegamento con quello che verrà nelle pagine seguenti, e senza aggiungere nulla sui motivi di questo salto nelle storie dei santi, la Goldin apre così il suo libro. In realtà la storia della santa e della famiglia di Barbara e Nan era molto simile: ai desideri di Barbara di uscire con dei ragazzi o semplicemente per divertirsi, si opponeva la volontà dei genitori, e tra una fuga e l'altra di casa, questi ultimi decisero per il primo ricovero in un ospedale psichiatrico, da cui tutto cominciò. Il motivo ricorre anche nella mitologia greca: è già Antigone, prima di Santa Barbara, la donna che deve sottostare al potere e

---

<sup>262</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Che cos'è...cit.*, p. 25.

<sup>263</sup> Il riferimento è sia al libro della Goldin in cui viene raccontata la storia, che al seguente sito: <http://www.santiebeati.it/dettaglio/80400>.



alla legge degli uomini senza poter dare sepoltura al fratello Polinice. Come scrive Simona Marino:

Lei [Antigone] non sarà mai cittadina del mondo, Antigone obbedisce a un'altra legge, ad un altro ordine di priorità incomprensibile per gli uomini. Per quanto il suo corpo sessuato non sia più un semplice dato naturale, ma nel riconoscimento di un compito etico acquista valore simbolico entrando nell'universo del senso, tuttavia il grado di soggettività a cui lei può pervenire non oltrepassa il sentimento di sé.<sup>264</sup>

Antigone, santa Barbara e Barbara Goldin, condividono non solo il loro corpo sessuato e la sudditanza rispetto all'universale maschile, ma anche il fatto che la propria soggettività si ferma al sentimento di sé. Ma questo non significa che esse non accedono all'universale, in realtà, il sentimento di sé, in quelle circostanze, apre una nuova porta sull'universale, ma dal retro. Non si tratta più dunque di partire da un universale e vedere come è stato modellato nelle diverse storie di donne, quanto di partire dalle loro storie, dal loro vissuto, dalle pratiche, per dirla con Foucault, per scoprire ciò che le separa in quanto viventi unici e differenziati, ma anche ciò che le accomuna.



*Nan Goldin – Prima pagina del libro - Sœurs Saintes Sibylles*

<sup>264</sup> S. MARINO, *Lo spazio vuoto...cit*, p. 55.



È dunque evidente la totale indifferenza della fotografa nei confronti dell'aspetto religioso della storia della santa, eppure l'aver subito da parte della sorella l'oppressione dei familiari contro il proprio desiderio di vivere, ha fatto sì che ci fosse un elemento determinante in comune, la privazione dei sentimenti, dei desideri, dell'amore, della libertà. Ciò che il tempo, ma anche la religione, separa (la famiglia Goldin ha origini ebraiche, come si nota anche sulla lapide di Barbara), l'aver un corpo di donna unisce (se Barbara Goldin fosse stata un uomo, il problema non si sarebbe posto), soprattutto per la ripetizione della stessa violenza nel contesto familiare, da parte di padre nei confronti della santa, da parte di entrambi i genitori verso Barbara Goldin.

Il punto di raccordo con l'Antigone di Sofocle lo racconta Giuseppe Ferraro: "Antigone muore uccisa dal ricordo. Ed è questa la sua tragedia. Muore trafitta dal morto e dal vivo. Sta tra Edipo ed Emone, tra il padre e l'amante, che non le sarà mai sposo".<sup>265</sup> Antigone e Barbara, sono condannate al ricordo, all'essere delle storie esemplari di donne soggette alle leggi del patriarcato e degli universali occidentali della morale, per cui una ragazza adolescente non può uscire di casa, frequentare ragazzi, scoprire la propria sessualità, mentre un ragazzo della stessa età può. Lo si vede anche ne *I Vitelloni* di Fellini, dove le libertà dei protagonisti rispetto alle protagoniste, hanno un margine notevolmente più ampio. Ma c'è anche un altro aspetto che accomuna la storia di Antigone a quella di Barbara Goldin, come ha ben notato Maria Letizia Pelosi, i piani su cui si muove la tragedia antica, sono anche i piani della tragedia contemporanea:

Antigone e la tragedia – Antigone e la famiglia – Antigone e la politica – Antigone e il corpo – Antigone e la guerra – Antigone e la morte – Antigone e il potere – Antigone e il linguaggio – Antigone e la donna – Antigone che incontra la sorella Ismene fuori dalle porte della città, in

---

<sup>265</sup> G. FERRARO, *L'Antigone di Kierkegaard. Il padre della colpa, del discorso e della legge*, in *La Camera blu, rivista del dottorato di studi di genere*, N. 4, Padri, Filema Edizioni, Napoli, 2009, p. 65.

uno spazio marginale, al di fuori della *polis*, e che parla con lei, perché ritiene che Ismene condivida un'appartenenza comune."<sup>266</sup>

Lo stesso, per alcuni aspetti, accade anche per la sorella dell'artista: Barbara che scappa per non sottostare alle leggi familiari, Barbara e il corpo curato, rinchiuso in una stanza d'ospedale, messo sotto elettroshock, Barbara in fuga che viene ritrovata e riportata in clinica (il potere), Barbara e il linguaggio (le sue cartelle cliniche contro i suoi scritti e le sue lettere), Barbara che incontra la sorella e le parla terrorizzandola sul suo avvenire (incontro con Ismene), e infine Barbara e la morte. Sono tanti i percetti e gli affetti creati in questo libro che si può leggere ogni volta da una prospettiva diversa, perché esso è una nuova prospettiva sul lutto, sulla memoria, e sulla vita e la morte.

Il destino di santa Barbara, Barbara Goldin, e di Antigone è simile, sono tutte vittime della legge degli uomini. La morte per decapitazione e martirio della prima, rispetto ai due suicidi non sono poi così differenti, se consideriamo la storia di Antigone e di Barbara sotto la prospettiva di Artaud, il quale, trova in Van Gogh, la storia di un *suicidio della società*.<sup>267</sup> Sebbene l'artista non sia una donna e non possa condividere con le altre donne citate il corpo sessuato, il pittore olandese ha in comune con le altre storie, l'essere una minoranza, quella degli artisti, che si muove su un piano molecolare e si oppone alle leggi molarie del fallologocentrismo che governavano il suo tempo (come il nostro): sono dunque quattro storie d'induzione al suicidio. "Van Gogh cercò il suo [l'io umano] per tutta la vita con un'energia e una determinazione strane, e non si è suicidato in un impeto di pazzia, nel panico di non farcela, ma invece ce l'aveva appena fatta e aveva scoperto cos'era e chi era, quando la coscienza generale della società per punirlo, lo suicidò".<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> M. L. PELOSI, *Antigone*, in AAVV, *La camera blu, rivista del dottorato...cit.*, n. 1, p. 136.

<sup>267</sup> A. ARTAUD, *Van Gogh il suicidato della società*, Adelphi, Milano, 2006.

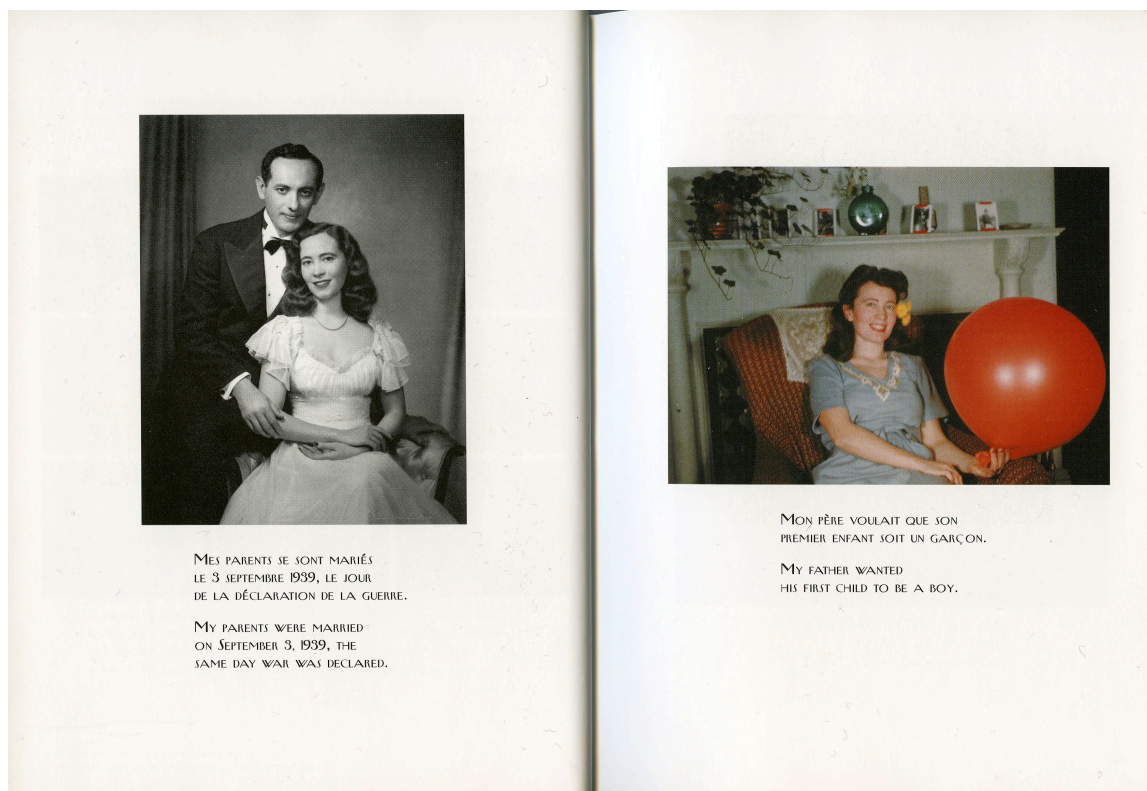
<sup>268</sup> Ivi, p. 20.

Il primo livello del blocco di sensazioni è dunque quello della tragedia. La storia di santa Barbara infatti è anch'essa una tragedia, dal momento che come tutte le tragedie, si consumano in famiglia, e così accade anche per la sorella di Nan Goldin, la cui fine è sì lontano da casa, ma che vede nella casa familiare un *concatenamento* che passa dalla casa stessa, alla casa di cura, ai binari del treno. Un concatenamento mortifero fatto di violenza e persecuzione. Anche la persecuzione infatti, è un aspetto condiviso con la Santa. Barbara Goldin aveva tentato la fuga più e più volte, e c'era riuscita, ma le fughe in questa storia sono solo le variabili del concatenamento mortifero, perché è stata sempre ritrovata e ricondotta in istituto. È infatti proprio durante una fuga che si toglie la vita, per interrompere l'*arancia meccanica* della persecuzione, della violenza, degli elettroshock. E la presenza della parola *sante* all'interno del titolo, non è dunque un passaggio sulla santità, quanto piuttosto sul martirio, su questa persecuzione della vita il cui unico desiderio è vivere. Ma esso è anche un passaggio sull'impossibilità di agire, in determinate situazioni, dal momento che Nan Goldin era una bambina, dunque, ha anch'essa subito questa tragica esperienza, che le avrebbe per sempre cambiato la vita.

In realtà la santa, come la sorella e la sibilla, sono per Nan Goldin le figure estetiche del suo diario visivo, attraverso cui il racconto si svolge, ma anche attraverso cui l'opera diviene altro dalla vita.

### 3.3 Barbara Goldin: tra l'infanzia e la morte.

Il passo successivo rispetto alla storia di santa Barbara è l'album di famiglia. La ricerca nel suo archivio familiare, consente a Nan Goldin di compiere un salto nel tempo a partire del giorno del matrimonio dei genitori, il tre settembre 1939, come lei stessa nota, lo stesso giorno della dichiarazione della seconda guerra mondiale.<sup>269</sup>



*N. GOLDIN - Sœurs saintes et sibylles - 2005*

In queste immagini vediamo dei genitori in posa per la foto delle nozze, e la madre sorridente con in mano un palloncino. Ma lo scritto che accompagna la seconda fotografia ci fa capire già di alcune aspettative paterne nei confronti dei figli che sarebbero venuti: il padre voleva un figlio maschio. In realtà già da qui si capisce il modo di scrivere della Goldin: contrapporre immagini con sorrisi e momenti felici di famiglia con il substrato impercettibile nelle fotografie di quello che accadeva nell'educazione dei figli. La mia percezione di figlio maschio

<sup>269</sup> N. GOLDIN, *Sœurs...cit.*, numero di pagina non riportato nel testo.

cresciuto a cavallo degli anni ottanta e novanta è molto differente per spazio tempo e genere rispetto all'esperienza delle sorelle Goldin. Anna Maria Lamarra in un suo scritto riflette sulla relazione padre figlia, richiamando alcune parole di Siomon De Beauvoir, che scriveva proprio in quegli anni: "la vita del padre ha un prestigio misterioso: [...] è lui che mantiene la famiglia e ne è il capo responsabile. In genere il suo lavoro lo porta fuori di casa, , e così attraverso di lui la famiglia comunica con il resto del mondo. Egli incarna quell'immenso, difficile, avventuroso luogo. Egli personifica la trascendenza, Egli è Dio."<sup>270</sup>

Attraverso queste parole posso immaginare meglio il clima familiare che si viveva negli anni cinquanta, e cosa significasse essere figlia piuttosto che figlio. Rispetto al passaggio di Simon De Beauvoir, Nan Goldin raramente si riferisce solo al padre, mentre sono molti i passaggi, come mostrerò a breve, in cui si vede che i conflitti erano principalmente tra Barbara e la madre, mentre il padre non partecipava alle liti domestiche, tenendosene fuori.

Ma quegli anni, come racconta Anna Maria Lamarra, sarebbero svaniti di lì a poco nel giro di vent'anni, sotto i colpi della rivoluzione civile, sociale, sessuale, politica, del sessantotto: "il femminismo ha messo in discussione la società dei padri, ha conquistato spazi primi preclusi alle donne, ha ridisegnato la mappa dei saperi riscrivendo campi e categorie della conoscenza attraverso generi nuovi, quali la stoia delle donne o la geno-critica – la critica letteraria femminista".<sup>271</sup> La storia delle sorelle Goldin invece comincia leggermente prima, precisamente intorno al 1960, quando c'è un primo momento di rottura tra Barbara e i genitori.

Il racconto procede secondo questa tecnica compositiva secondo cui le immagini mostrano sorrisi, momenti di gioia, attimi di vita familiare, mentre la scrittura aggiunge qualcosa di differente rispetto alla fotografia. C'è qualcosa che la fotografia non racconta e che necessita di parole piuttosto che di immagini,

---

<sup>270</sup> S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, citato da A. M. LAMARRA, *Padri e figlie: una liaison dangereuse*, in AAVV, *La camera...cit.*, n. 4, Padri, p. 22.

<sup>271</sup> Ibid.

anche perché gli album familiari, non hanno lo scopo di entrare a fondo nelle problematiche familiari. In altre parole Nan Goldin sta mostrando quello che quei sorrisi non raccontavano.



*Nan Goldin - Sœurs saintes et sibylles - 2005*

Nelle immagini della pagina di sinistra Nan Goldin mostra delle immagini dove si vede la sorella, intorno ai due anni, in diverse situazioni, tutte le immagini fanno pensare a un'infanzia felice, e anche la sorella lo conferma. Il testo accanto invece, è virgolettato. All'interno del libro le virgolette vengono utilizzate soltanto quando si tratta di citazioni, anche se l'autore non è mai indicato. Qui leggiamo che Barbara era una bambina molto precoce, che aveva cominciato a camminare a sette mesi e a parlare a un anno. Leggiamo però anche una certa



pressione della madre nell'obbligarla a pronunciare frasi perfette che la bambina non era in grado di pronunciare. Questo le aveva causato un trauma per cui aveva smesso di comunicare fino all'età di un anno e mezzo. Inoltre nel testo si consiglia alla madre di rivolgersi a uno psicologo per comprendere meglio la figlia. Immagino, che si tratti di un referto medico rilasciato in seguito a una serie di visite alla piccola Barbara cominciate nel momento in cui aveva smesso di parlare e proseguite fino all'età di due anni. È evidente di come la severità della madre, sia stata vissuta come una violenza da parte della figlia.

In questa prima parte relativa all'infanzia c'è anche la nascita del fratello maggiore di Nan Goldin, il secondo figlio dopo Barbara, il quale, stando alle parole dell'artista, aveva catturato tutta l'attenzione del padre. Tra le varie informazioni interessanti, l'artista ci dice che la prima parola che avevano appreso era "Harvard",<sup>272</sup> il rinomato college simbolo dell'eccellenza formativa americana. Inoltre sappiamo che a quattro anni Barbara aveva cominciato a suonare il pianoforte a quattro anni e a sei aveva cominciato anche a prendere lezioni. Dopo questa prima parte dedicata alla ricostruzione della vita della sorella prima che Nan venisse al mondo, l'artista ci mostra delle foto in cui Barbara è più grande,<sup>273</sup> e ci sono diversi ritratti delle due sorelle. Nei testi cominciano a riaffiorare i primi ricordi di Nan della sorella, dai quali emerge il grande legame che le univa, e il fatto che Barbara era un modello, in quanto sorella maggiore, ma anche per la cura che aveva nei confronti di Nan. Ci viene raccontato infatti di come la più grande lavava i capelli alla più piccola, di come le aveva insegnato a guardare il tramonto, o il fatto che le suonava Debussy al pianoforte.

I problemi cominciano quando Barbara aveva dodici anni. Non ci viene detto niente in merito ai motivi o agli argomenti discussi in questa prima fase degli scontri, ma quello che sappiamo, è che gli urti avvenivano principalmente tra

---

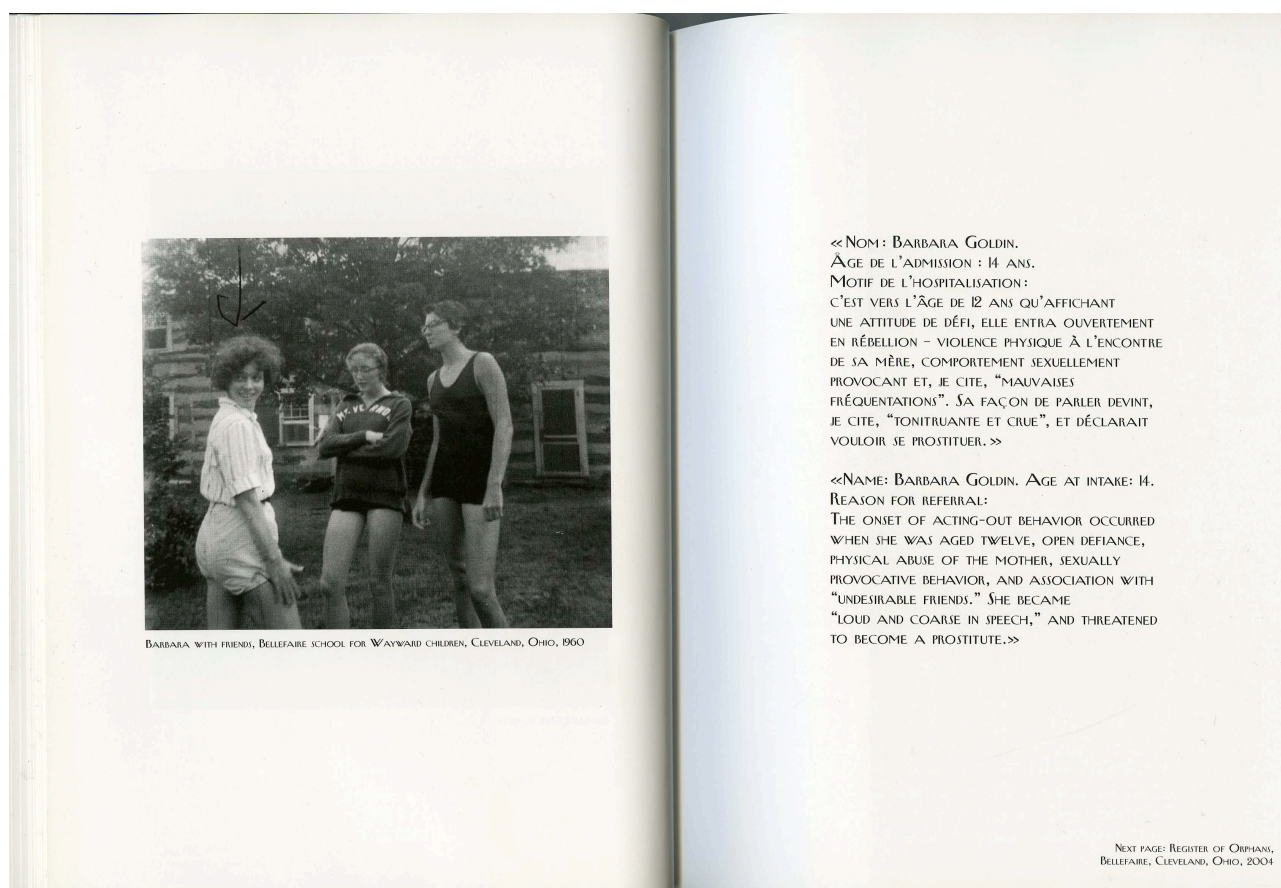
<sup>272</sup> N. GOLDIN, *Sœurs...cit.*, numero di pagina non riportato nel testo.

<sup>273</sup> Data la loro differenza di età di sette anni, in queste foto Barbara aveva sicuramente più di sette anni.



madre e figlia. Nan Goldin a proposito ricorda di come il padre restava in silenzio mentre madre e figlia litigavano, e di come la violenza arrivava al lancio degli oggetti, per cui la tavola diventava un campo di battaglia.<sup>274</sup>

I veri problemi però arrivarono quando Barbara, all'età di quattordici anni, cominciò a incontrare dei ragazzi e ad andare al cinema insieme. Per i genitori, racconta Nan, la preoccupazione era la gravidanza al di fuori del matrimonio. Su consiglio di uno psichiatra viene inviata in un centro di detenzione lontano trecento chilometri da casa.



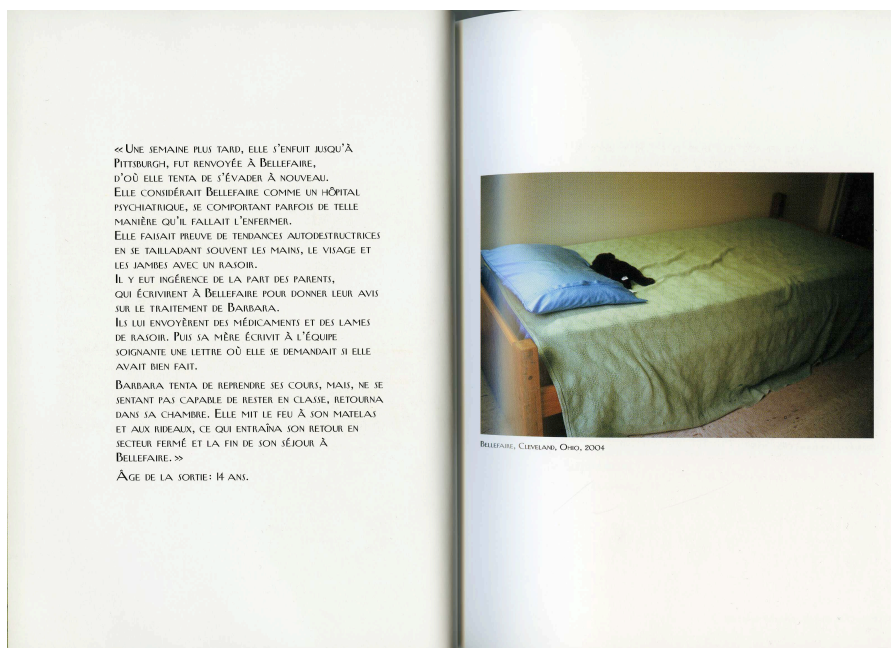
*Nan Goldin - Sœurs saintes et sibylles - 2005*

Accanto alla foto che mostra la giovane Barbara in compagnia di alcuni amici, la diagnosi rispetto ai motivi dell'“ospedalizzazione”, come viene definita nel testo. I motivi sono: attitudine alla sfida, abuso fisico della madre, comportamento sessualmente provocante, e associazione con “undesirable friends”.<sup>275</sup>

<sup>274</sup> N. GOLDIN, *Sœurs...cit.*, numero di pagina non riportato nel testo.

I motivi che avevano portato alla reclusione di Barbara sono legati all'epoca in cui la vicenda si è svolta. Se oggi ci fossero ancora dispute di questo tipo in famiglia, la maggior parte dalla mia generazione, compreso me, sarebbe stata rinchiusa in un centro di detenzione. L'aspetto clinico-psichiatrico non è di mio interesse ai fini di questa ricerca, e per impostazione metodologica filosofica, e per mancanza di competenze da parte mia. Ma non posso fare a meno di esprimere, in base alle mie letture, la mia perplessità di fronte alla funzione e alle cure predisposte dagli istituti psichiatrici.<sup>276</sup>

Inoltre Barbara acquisisce un linguaggio duro e violento a cui si accompagna la minaccia di volersi prostituire. L'artista dunque non scrive quali sono le sue reazioni di fronte al ricovero della sorella, d'altronde aveva sette anni. Ci viene soltanto raccontato quanto è scritto nel referto medico, lasciando al lettore la possibilità di farsi un'idea.



*Nan Goldin - Sœurs saintes et sibylles - 2005*

<sup>275</sup> N. GOLDIN, *Sœurs...cit.*, numero di pagina non riportato nel testo.

<sup>276</sup> I rimandi sono molteplici, in sintesi, in base al fatto che si occupano di diversi aspetti del problema, richiamo qui J. BUTLER, *La disfatta di Genere*, Laterza, Bari, 2009, p. 39, per quanto riguarda il rapporto tra psicanalisi e sessualità. G. DELEUZE-F. GUATTARI, *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino, 2002, e degli stessi autori, *Millepiani...cit.*, a proposito della lettura psicanalitica del desiderio come mancanza, e infine, M. FOUCAULT, *Storia della follia*, Bur, Milano, 2005, per quanto riguarda le pratiche di detenzione da parte delle istituzioni e del potere nel corso dei secoli.

Successivamente la sorella scappa dall'istituto ma viene trovata presto e riportata a in ospedale. Da questo punto in poi, come si legge nella pagina sopra riportata, cominciano le tendenze autodistruttive della Goldin, tagliandosi il corpo con un rasoio. Anche in questo caso i genitori non hanno un ruolo secondario. Erano stati loro infatti ad inviare alla figlia dei medicinali e delle lamette da rasoio. Il gesto di Barbara può dunque essere interpretato ancora una volta come un moto di rivolta nei confronti dei genitori. Infine, dopo l'episodio dell'incendio delle tende e del materasso, e dopo un periodo d'isolamento, Barbara ritorna a casa, perché l'ospedale ritrova incompatibile il suo comportamento con la struttura stessa, ha ancora quattordici anni.

È interessante che Nan Goldin sia ritornata nel 2004 a Bellfaire per fotografare i letti in cui la sorella ha dormito, e per recuperare le cartelle cliniche che le riguardavano. Si tratta di un viaggio in un luogo e in un tempo in cui per cause di forza maggiore non era stata presente o comunque era troppo piccola per prendere delle scelte di sua iniziativa.

Una volta a casa Barbara comincia a frequentare un ragazzo di colore più grande d'età che di professione fa il pugile, che lei stessa definisce la sua "torre di forza".<sup>277</sup> I genitori sono preoccupati per la nuova relazione della figlia e decidono per un nuovo periodo in ospedale. Questa volta si rivolgono allo Sheppard Pratt Hospital di Baltimora, dove la ragazza, nel referto d'ingresso, viene così descritta: "When the patient entered the ospital, she appeared to be quite confused about her sexual identity. From what she has said, she seems to be frightened about sexual activity, and describes with horror the period during she was picking up boys. Sshe also has some feelings about becoming a queer, and described how tob e attracted to other girls".<sup>278</sup>

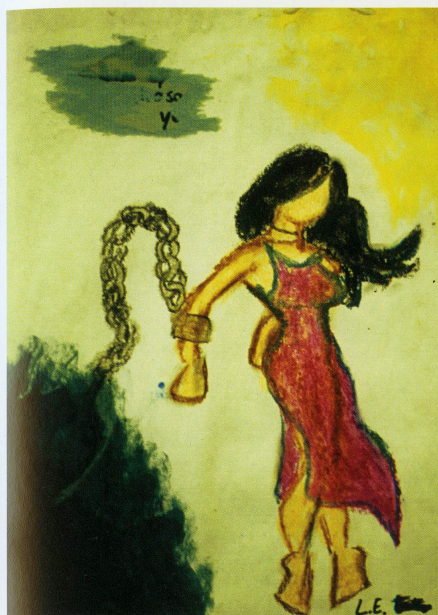
---

<sup>277</sup> N. GOLDIN, *Sœurs...cit.*, numero di pagina non riportato nel testo, traduzione mia.

<sup>278</sup> Ibid.



SHE WAS PUT IN THE HOSPITAL BECAUSE SHE HAD A NEGRO BOYFRIEND WHO WAS MUCH OLDER THAN HER, AND HER PARENTS THOUGHT IT INAPPROPRIATE. SHE MET HIM AT A PROFESSIONAL WRESTLING MATCH, WHICH SHE LOVED TO GO TO. HE WAS A BOXER. SHE REFERRED TO HIM AS HER TOWER OF STRENGTH. «WHEN THE PATIENT ENTERED THE HOSPITAL SHE APPEARED TO BE QUITE CONFUSED ABOUT HER SEXUAL IDENTITY. FROM WHAT SHE HAS SAID, SHE SEEMS TO BE FRIGHTENED ABOUT SEXUAL ACTIVITY, AND DESCRIBES WITH HORROR THE PERIOD DURING WHICH SHE WAS PICKING UP BOYS. SHE ALSO HAS SOME FEELINGS ABOUT BECOMING A QUEER, AND DESCRIBED HOW SHE WAS ATTRACTED TO OTHER GIRLS. SHE WAS RATHER AWKWARD AND UNGAINLY. SHE LEFT HER LEGS UNSHAVEN.» «AFTER DIFFERENT DOCTORS' ASSESSMENTS OF HER, THEY FOUND THAT THERE WAS NO DIAGNOSIS AND THAT HER PROBLEM WAS ADJUSTMENT TO ADOLESCENCE. NURSE'S NOTES. MISS GOLDIN WAS RETURNED TO THE HALL BY MEANS OF A CAR WHEN SHE ATTEMPTED TO ESCAPE FROM THE FORD BUILDING. SHE STATED AT THAT TIME, 'I'M GOING HOME, BUT I DON'T HAVE A HOME. I DON'T HAVE ANYTHING OR ANYBODY.'» «THE MOTHER WOULD LIKE US TO SIMPLY TELL THE PATIENT THAT SHE IS NOT WELL ENOUGH TO BE OUTSIDE OF THE HOSPITAL, WHEN ACTUALLY THERE IS MUCH EVIDENCE TO SUGGEST THAT MRS GOLDIN IS TOO SICK FOR BARBARA TO COME OUT OF THE HOSPITAL.»



SHEPPARD PRATT HOSPITAL, BALTIMORE, MARYLAND, 2004

NEXT PAGE: EMPTY BED IN LOCKED WARD  
SHEPPARD PRATT HOSPITAL, BALTIMORE, MARYLAND, 2004

### *Nan Goldin - Sœurs saintes et sibylles - 2005*

Nonostante avesse una relazione con il pugile, al momento di entrare in clinica sembra avere dei dubbi sulla sua identità sessuale. Alla fine i medici, sostengono che non c'è una diagnosi precisa, ovvero che Barbara non ha disturbi nevrotici, come aveva dichiarato il primo ospedale di Bellfare, e che si trattava soltanto di “un adeguamento all'adolescenza”. Infine, il referto, oltre a un altro tentativo di fuga, sostiene che la madre vorrebbe sentirsi dire da parte loro che la figlia non è adatta a vivere la sua vita al di fuori delle strutture ospedaliere, e che l'ospedalizzazione di Barbara sia dovuta alla fragilità della madre.<sup>279</sup> Nella pagina di destra invece, Nan Goldin ha scelto di inserire un disegno che la sorella ha realizzato durante la sua permanenza allo Sheppard Pratt Hospital, dove si vede un autoritratto della ragazza con un braccio incatenato da qualcosa di

<sup>279</sup> Ibid.

oscuro come una macchia nera. Dopo un periodo in cui Barbara ritorna a casa, viene nuovamente condotta in un nuovo istituto, il National Institute of Mental Health in Washington, dove riscontrano una balbuzie occasionale e dei graffi sul polso autoinflitti. In questa struttura la situazione viene gestita diversamente, dopo un primo periodo di permanenza, Barbara ottiene il permesso per uscire alcune ore alla settimana con l'obiettivo di trovare un lavoro. Il testo riportato da Nan Goldin presenta delle idee contrastanti nelle parole della sorella, in un primo momento dichiara di voler abbandonare le cure mediche, e poi di voler andare in un ospedale statale ed essere rinchiusa, in un'altra circostanza prova ad assalire la madre e di tanto in tanto sostiene di poter imparare a convivere con i genitori. Ma soprattutto, dichiara di non voler portare nulla a termine nella sua vita.<sup>280</sup>

Il dodici aprile 1965 è una giornata particolare. È uno di quei giorni in cui Barbara ottiene l'autorizzazione per andare a cercare un impiego, e lascia detto che probabilmente sarebbe passata per casa a prendere dei vestiti. In realtà, non avrebbe più fatto ritorno né in ospedale né tantomeno a casa.



*Nan Goldin - Sœurs saintes et sibylles - 2005*

---

<sup>280</sup> N. GOLDIN, *Sœurs...cit.*, numero di pagina non riportato nel testo.

La data del dodici aprile 1965 è quella che poi si ritroverà sulla sua lapide, fotografata dalla sorella nel 2004, durante la realizzazione di questo libro.

Anche l'evento ci viene descritto dall'artista secondo diversi livelli di significazione, la foto del bosco vicino a Grace Church, che probabilmente Barbara ha attraversato per arrivare ai binari, e la foto dei binari, in una giornata qualunque del 2004, che però possiamo ben immaginare, carica di significato per chi stava dietro la camera su quei luoghi, sapendo che lì la propria sorella si era tolta la vita.

La foto dei binari è l'emblema della rielaborazione del lutto<sup>281</sup> della Goldin, perché da un lato indica il tempo trascorso tra la morte di Barbara e il momento in cui la sorella ha deciso di realizzare questo lavoro, e questi due estremi, sono esattamente il tempo della rielaborazione, che si realizza, fino a questo punto, in un blocco di sensazioni dove i ricordi del sé bambina incontrano le sensazioni del sé adulto che ripensa a quanto accaduto e assembla foto, scritti, cartelle cliniche in un lavoro di cucitura che conduce a un arazzo visivo e significativo sotto forma di diario. Dall'altro lato, questo tempo trascorso, è testimone dell'impossibilità di dimenticare la perdita, di dimenticare la sorella. La fotografia non è d'impatto immediato, ma di una bellezza e una drammaticità a lento rilascio. Effettivamente è un giorno come tanti altri, quei binari illuminati dal sole, lo sono stati anche il giorno prima e il giorno prima ancora, ma il fatto che Nan Goldin si trovi lì a fotografarli dà senso a quella luce e a quei riflessi che senza di lei nessuno avrebbe visto o raccontato, perché assolutamente insignificanti. Uno dei punti fondamentali di questo lavoro infatti, è la presenza dell'artista in luoghi che hanno avuto un ruolo nella vita della sorella, e questo la porta e ci porta come lettori del suo diario in luoghi e in sensazioni del tutto sconosciute. Anche in questo caso la Goldin fa scontrare le parole con le immagini, come aveva fatto in precedenza: all'evento del suicidio di Barbara non

---

<sup>281</sup> S. FREUD, *Metapsicologia...cit.*, p. 177.

corrisponde una foto violenta o forte, ma quella di un sole basso che illumina e scalda i binari. Al primo impatto l'immagine trasmette serenità, pace, ma in realtà c'è anche una contraddizione interna alla foto stessa, perché questo panorama con luci morbide e sole basso è accompagnato da un'immagine in soggettiva, la soggettiva di Barbara, in quanto la foto è scattata direttamente sui binari. È solo a questo punto che i binari su cui batte il sole diventano lame e la luce bassa del sole con gli alberi a sinistra richiama un'atmosfera di tranquillità, da cimitero. Nel saggio di Freud del 1919 *Il perturbante*,<sup>282</sup> esso viene descritto come ciò che ci è familiare (Heim, heimlich, ted.) a cui si aggiunge la negazione *un-*<sup>283</sup>, che nega quanto la parola che segue afferma. Il perturbante è perciò “quella sorte di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”,<sup>284</sup> e inquieta, perché vi è qualcosa di nascosto.<sup>285</sup> Interessante anche il passaggio di Schelling, secondo il quale “*Unheimlich* è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato”.<sup>286</sup>

Non è un caso che Freud apra questo saggio parlando dell'interesse della psicanalisi per l'estetica, e ricorrendo più volte a esempi tratti dal mondo della letteratura. Gli scrittori hanno spesso fatto uso del concetto di perturbante per costruire storie, trame, o come elemento scatenante della narrazione. Lo stesso accade per il libro di Nan Goldin sin dall'inizio, poiché come ho mostrato, c'è sempre un *urto perturbante* tra le immagini e la scrittura: ai sorrisi di lei e di Barbara da bambine, si affianca quello che le fotografie non raccontano ma che la scrittura rivela, il desiderio di una madre di crescere secondo dei rigidi dettami le proprie figlie. E tutta questa prima parte del racconto che arriva fino al suicidio di Barbara è strutturato in questo modo. Non poteva essere altrimenti

---

<sup>282</sup> S. FREUD, *Il perturbante*, in S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio I, Leonardo e altri scritti*, Boringheri, Torino, 1969, pp. 267-308.

<sup>283</sup> Ivi, p. 275.

<sup>284</sup> Ivi, p. 271.

<sup>285</sup> Ivi, p. 274.

<sup>286</sup> Ivi, p. 275.



quest'ultima fotografia, in cui, senza l'accompagnamento del testo, il familiare e il nascosto al suo interno, si accavallano e diventano indistinguibili, così come lo stesso Freud racconta: "*heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tenere celato. Nell'uso corrente, *unheimlich* è il contrario del primo significato, ma non del secondo."<sup>287</sup> In questa fotografia c'è in realtà un sovvertimento del concetto freudiano per cui è vero anche il contrario: se il familiare contiene il nascosto, il non detto, anche il non familiare (i binari del treno), contiene qualcosa di conosciuto (il suicidio di Barbara).

Ma c'è anche un altro dettaglio interessante all'interno dell'immagine, Nan Goldin scrive che la morte della sorella deve essere avvenuta intorno alle 17.30 del pomeriggio, e il sole basso che vediamo riflettersi sui binari del treno è un sole al tramonto, per cui presumo che Nan Goldin abbia scattato la fotografia allo stesso orario in cui il treno è passato portando con sé il corpo della sorella. Se a questo aggiungiamo il fatto che la foto è una soggettiva, e che anche la foto precedente lo è, allora ci rendiamo conto che la ci stiamo muovendo anche su un altro piano: quello dell'immedesimazione. Si tratta di una simulazione dell'esperienza vissuta dalla sorella con i propri percetti e i propri affetti. Rispetto all'elaborazione del lutto così come l'aveva concepita Freud, ovvero come reazione invariabile,<sup>288</sup> probabilmente la vita di Nan Goldin ne condivide un aspetto importante, come l'assenza del disturbo di sé,<sup>289</sup> ma allo stesso tempo di allontana per un altro motivo, che come mostrerò a breve, sarà fondamentale per la sua vita. Freud infatti parla della perdita d'interesse rispetto al mondo esterno da parte della soggetto del lutto<sup>290</sup>, e questo invece non accade in Nan Goldin, poiché la condizione di partenza, ovvero la sua famiglia, era già la

---

<sup>287</sup> Ivi, p. 275.

<sup>288</sup> S. FREUD, *Metapsicologia...cit.*, p. 177.

<sup>289</sup> Ivi, p. 178.

<sup>290</sup> Ibid.

privazione del mondo, di conseguenza la sua reazione è stata il ricongiungimento con il mondo. Inoltre, il fatto che si tratti di un artista, prevede qualcosa che Freud non poteva immaginare, ovvero la rielaborazione del lutto attraverso l'opera d'arte. È attraverso la creazione che avviene la rielaborazione, in particolare, tramite la creazione di un percorso in cui i ricordi, uniti alla scrittura e alle fotografie, mettono l'artista in condizione di rivivere l'esperienza come non l'aveva mai vissuta. Anche l'immedesimazione è un passaggio importante, perché ha come fine l'opera d'arte, il diario visivo, e allo stesso tempo è anche un laboratorio dove esorcizzare la morte stessa e dare spazio alle proprie sensazioni, in un modo che per alcuni aspetti assomiglia al laboratorio della paura<sup>291</sup> descritto da Giovanna Callegari a proposito di Cindy Sherman.

---

<sup>291</sup> G. CALLEGARI, *Attraverso la paura*, pp. 65-82.

### 3.4 La figura della Sibilla nella vita e nella fotografia di Nan Goldin

Il racconto non si conclude con la morte della sorella. Ne costituisce il culmine affettivo ed emotivo, ma la storia, come la vita, va avanti. È a questo punto che Nan Goldin ci mostra com'è continuata la sua vita, e che ruolo ha avuto questo evento nelle sue scelte. L'evento del suicidio della sorella viene raccontato da diverse prospettive, il giornale che riporta l'accaduto, la testimonianza del macchinista che sostiene di aver frenato quando ha visto la ragazza sui binari, l'arrivo dei poliziotti a casa che comunicano alla famiglia della morte di Barbara. Dopo aver rivissuto e riportato tutte le testimonianze del tragico evento, Nan Goldin ci mette di fronte alle parole della sorella, a un qualcosa che le è stato detto quando la sorella era ancora in vita, e che non ci è stato raccontato finora.



NAN, 1969

MA SŒUR M'AVAIT DIT QUE, D'APRÈS SON  
PSYCHIATRE, JE FINIRAI COMME ELLE.  
JE CROYAIS QUE JE DEVRAIS ME TUER À 18 ANS.  
MES PARENTS SE MIRENT À ME TRAITER  
COMME BARBARA.  
À 13 ANS, JE VOULAIS DEVENIR UNE DROGUÉE.



NAN ON THE PHONE AT HOME, 1965

MY SISTER TOLD ME HER PSYCHIATRIST SAID  
I WOULD END UP LIKE HER.  
I THOUGHT I HAD TO KILL MYSELF AT EIGHTEEN.  
MY PARENTS STARTED TO TREAT ME LIKE BARBARA.  
AT 13 I WANTED TO GROW UP TO BE A JUNKIE.

Nella foto di sinistra della pagina precedente, Nan racconta l'episodio in cui Barbara le aveva detto che avrebbe fatto la stessa fine della sorella maggiore, stando alle parole del suo psichiatra. Inoltre i genitori cominciarono a trattarla come Barbara. La conseguenza fu che Nan si convinse che sarebbe morta suicida a diciotto anni, e questo la spinse ad avvicinarsi alla droga. Nelle fotografie, vediamo come il focus sia passato dalla sorella maggiore alla minore: nella prima, una vignettatura sfocata concentra l'attenzione su Nan, e la foto risale al 1969, la seconda invece al 1965, dove si vede lei al telefono con il viso di chi ha ricevuto una notizia drammatica.

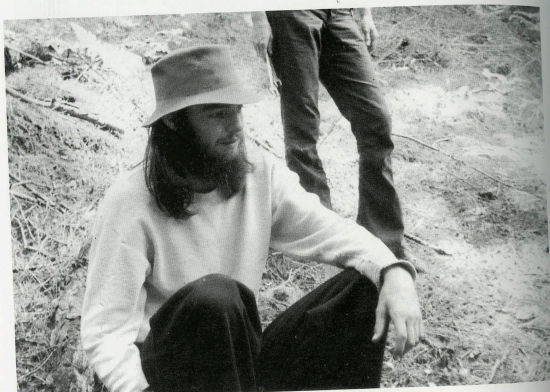
Le parole di Barbara sono vissute da Nan come una profezia, per cui nel suo racconto la sorella diventa una sibilla, da qui viene anche parte del titolo del libro: *Sibylles*. Le sibille, erano delle figure esistite storicamente, e anche presenti nella mitologia greca e romana, esse erano dotate di virtù profetiche in quanto erano in contatto con il divino, che stando alla mitologia era quasi sempre Apollo. Esse scrivevano le profezie su delle foglie, mentre erano in stato di trance, per poi disperderle nel vento, lasciando che i questuanti potessero interpretare a loro piacimento i loro vaticini.<sup>292</sup> Le sibille non erano molto dissimili da altre figure che si occupavano della mantica nell'antica Grecia, come la pizia di Delfi.

Anche nella tragedia greca ci sono figure che avevano il dono della profezia, tra le veggenti, è Cassandra quella più vicina alla situazione della fotografa. Mentre le sibille infatti, venivano interrogate dalla comunità soprattutto quando si trattava di pericoli o di imminenti disastri, oppure avevano incontri con singole persone che avevano delle domande irrisolte. In tutti i casi si trattava pur sempre di sconosciuti, mentre il personaggio di Eschilo e di Omero è immerso nel contesto familiare. È ai genitori Priamo ed Ecuba che Cassandra si rivolge quando predice che il fratello Paride, avrebbe distrutto la città. Nell'episodio del cavallo di Troia invece predice a favore della sua gente, e solo più tardi, poco

---

<sup>292</sup> A. MORELLI, *Dei e miti: enciclopedia di mitologia universale*, Edizioni Librarie Italiane, Milano, 1972, p. 451.





WOLFER, SATYA COMMUNITY SCHOOL, LINCOLN, MARYLAND, JULY 1969

À 14 ANS, J'AI QUITTÉ LA MAISON.  
AT 14, I LEFT HOME.



NAN AND WOLFER, SATYA COMMUNITY SCHOOL, LINCOLN, MARYLAND, JULY 1969



SATYA COMMUNITY SCHOOL, LINCOLN, MARYLAND, JULY 1969



SUZANNE NUDE, FAYETTE ST, BOSTON, 1971

ET PUIS J'AI TROUVÉ MA PROPRE FAMILLE. LES DEUX  
PREMIERS AMIS QUE J'AI SOUVENT PHOTOGRAPHIÉ.



DAVID AT THE LINDERMANNS' HOUSE, LEXINGTON, MARYLAND, 1970

AND THEN I FOUND MY OWN FAMILY. THESE  
WERE THE FIRST TWO FRIENDS I PHOTOGRAPHED.

prima della morte, usa il suo dono per predire la morte di Agamennone, non un parente, non un membro della sua comunità, ma un uomo che stava per morire per mano della moglie.<sup>293</sup> Non è un caso che la tragedia greca si svolga sempre all'interno del contesto familiare.

Stando alla figura della sibilla, Barbara Goldin è la sibilla, mentre lo psichiatra prende il posto del dio. Prendendo invece come riferimento la tragedia greca, Barbara è Cassandra, la quale, spinta dall'affetto per la sorella, prova ad evitarle un destino simile. D'altronde il fatto che i genitori cominciano a comportarsi con lei così come avevano fatto con la sorella maggiore, deve aver inquietato non poco la giovane Nan, la quale, per queste ragioni, a quattordici anni decide di abbandonare casa. Di conseguenza la profezia non si avvera, Barbara, non ha avuto infatti, la punizione divina di predire il futuro e non essere ascoltata, e il rapporto tra le sorelle era troppo forte perché Nan non l'ascoltasse.

Nelle fotografie della pagina precedente la fotografa ci mostra la sua nuova famiglia, le persone che vivevano nella Satya Community School, e che l'avevano accolta. La prima immagine è un ritratto di Wolfer, di cui non sappiamo nulla, anche se attraverso la sua fotografia e le due successive, Nan restituisce l'atmosfera della comunità degli anni settanta. Suzanne e David, invece, sono le prime due amiche fotografate. La Satya era una comunità che aveva al suo interno una scuola alternativa, per cui Nan Goldin aveva la possibilità di studiare e di vivere nello stesso posto. Questo le permise in seguito di iscriversi alla Boston Fine Art School.

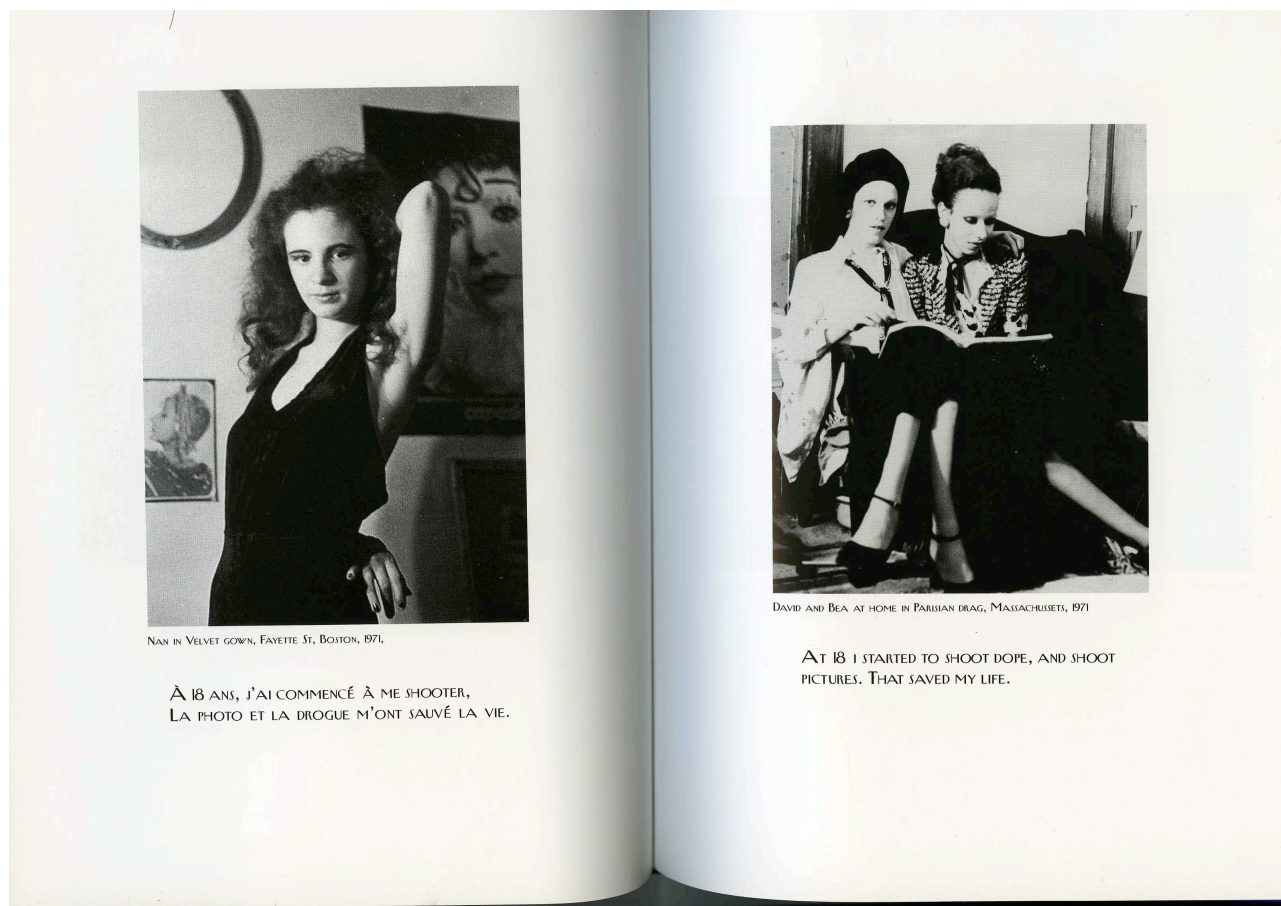
Nella fotografia di sinistra, l'artista ha diciassette anni, si tratta di uno dei primi autoritratti della sua carriera. Come lei stessa racconta la droga e la fotografia le hanno salvato la vita. Freud sostiene che "non ci passa mai per la mente di considerarlo [il lutto] uno stato patologico e di affidare il soggetto che ne è afflitto al trattamento del medico. Confidiamo che il lutto verrà superato dopo

---

<sup>293</sup> C. WOLF, *Cassandra*, Edizioni e/o, Roma, 2008.



un certo periodo di tempo e riteniamo inopportuna e dannosa qualsiasi interferenza.”<sup>294</sup>



*Nan Goldin - Sœurs saintes et sibylles – 2005*

Marvin Heifeman sostiene che la fotografia non poteva salvare la vita di Barbara, ma poteva tenere Nan in vita. La fotografia era la sua voce, che fino ad allora era stata in silenzio, censurata, persa.<sup>295</sup>

Bisogna dunque considerare la droga e la fotografia come la cura autogena che la Goldin ha utilizzato per il superamento del lutto, a questo si aggiunge il ritorno sull'evento dal punto di vista creativo circa quarant'anni dopo, attraverso la creazione di questo diario visivo. Inoltre Freud sostiene che nel lutto ci sia una perdita d'interesse verso il mondo esterno,<sup>296</sup> e ho mostrato come in realtà nel

<sup>294</sup> S. FREUD, *Metapsicologia...cit.*, p. 177.

<sup>295</sup> M. HEIFERMAN, *Pictures of life and loss*, in N. GOLDIN, *I'll be your mirror*, Whitney Museum of American Art, Zurigo, 1996, p. 277.

<sup>296</sup> Ivi, p. 181.

caso della Goldin, il mondo esterno sia stato fondamentale, data soprattutto la sua condizione in famiglia e gli eventi accaduti, al punto tale che la famiglia è diventato il punto da cui fuggire a favore del mondo esterno. Inoltre egli sostiene anche che il caso del malinconico sia differente rispetto a quello del lutto, poiché il malinconico ha una scarsa stima di sé che lo spinge a rimproverarsi, e aspetta di essere respinto e punito, preso da un vortice di autocommiserazione. Neanche il caso del malinconico risponde a quanto è accaduto a Nan Goldin, la quale è scappata per amore di sé ed è andata in una comune alla ricerca di persone con cui creare una famiglia: “Un giorno sapremo forse che non c’è mai stata arte, ma soltanto medicina”<sup>297</sup> sostenevano Deleuze e Guattari, cosa che come mostrerò in seguito è vera anche per Jen Davis.<sup>298</sup>

Dal suicidio della sorella, alla sua vita, così Nan Goldin racconta gli avvenimenti che hanno inciso di più sulla sua vita. La selezione di ciò che ci mostra consiste nel *taglio sul caos* di cui parlavano Deleuze e Guattari. Della sua vita non ci viene mostrato tutto, non c’è rappresentazione della realtà. C’è taglio, e quindi creazione di blocchi di sensazione così distribuiti (ma mai separati): il paradosso dell’inquietudine nell’infanzia, le amicizie e gli amori come affetti, ovvero nuovi modi di sentire e vivere la famiglia, gli autoritratti come percetto e affetto di sé, e la droga come percetto di liberazione e in seguito d’imprigionamento della vita.

Nan Goldin sostiene di essere stata salvata dalla droga e dalla fotografia, e dopo che ha raccontato la sua fuga da casa e la costruzione di una nuova famiglia di amici, è principalmente sulla droga che si concentra la sua fotografia.

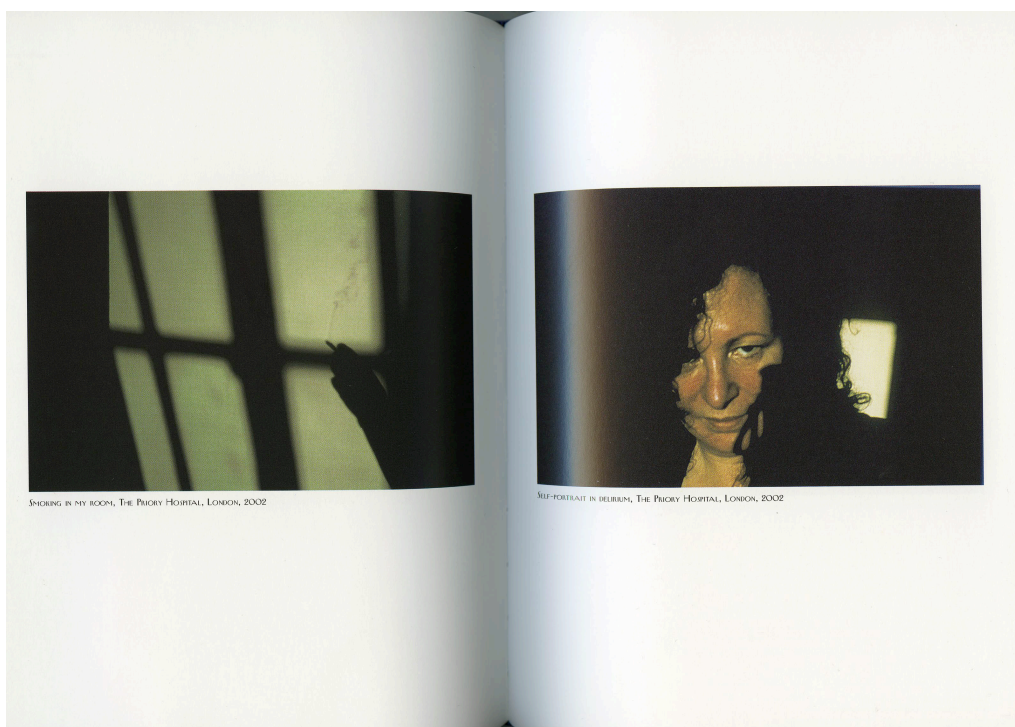
Da quanto è scritto nel libro, sappiamo che la droga è stata la liberazione, e anche se non ci viene detto da cosa, possiamo immaginare, senza giustificare né colpevolizzare, che tra il suicidio della sorella diciottenne e la fuga da casa a quattordici anni, e il tempo necessario alla rielaborazione del lutto, che la liberazione sia stata della sua vita, restituitasi nell’indipendenza dalla famiglia e

---

<sup>297</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos’è...cit.*, p. 172. E anche G. DELEUZE, *Critica...cit.*, p. 16. Qui Deleuze parla della letteratura come “un’impresa di salute”.

<sup>298</sup> Il rimando è al capitolo sull’autoritratto 5.2.

nel sopravvivere alla sorella e alla sua profezia. Le prime considerazioni dell'esperienza della droga sono segnati da un grande entusiasmo da parte dell'artista, infatti, nel libro scrive che la droga le dava una "personalità sociale",<sup>299</sup> mentre la vediamo autoritratta in un locale con degli amici. La droga ha funto da farmaco, con il duplice significato che aveva nell'antica Grecia di cura, medicina, ma anche veleno.<sup>300</sup> Motivo per cui in un primo tempo ha funzionato, e in un secondo momento è stato un problema al punto tale da condurre la fotografa in diverse cliniche di riabilitazione. Comincia quindi un circolo vizioso per cui si alternano momenti di cura a momenti di ricaduta. A un certo punto del diario scrive di non aver toccato droghe e alcol negli ultimi sei anni, e che soltanto dopo un intervento ha avuto una ricaduta nel giro degli stupefacenti. La foto che l'accompagna è un autoritratto in treno dove si vede l'artista guardare fuori dal finestrino con un viso abbastanza sereno. Mentre le fotografie che raccontano i vari ricoveri nelle cliniche di riabilitazione, ci mostrano la difficoltà di uscire dalla dipendenza, nei momenti in cui il peso dell'astinenza si fa più forte.



<sup>299</sup> N. GOLDIN, *Sœurs...cit.*, numero di pagina non riportato nel testo.

<sup>300</sup> Dal dizionario etimologico on line alla pagina <http://www.etimo.it/?term=farmaco>



*Nan Goldin - Sœurs saintes et sibylles – 2005*

Il problema con la droga, cominciato con il suicidio di Barbara e l'allontanamento da casa , diventa più incalzante dopo un'esperienza di violenza domestica ricevuta dal suo compagno di allora Bryan.



*Nan Goldin – Nan and Bryan in bed, NYC 1983 e Nan Goldin- Nan at the hospital - Berlin – 1984  
in Sœurs saintes et sibylles – 2005*

L'evento è raccontato in più interviste dalla Goldin, ed è stato il motivo per cui è stata scattata *One month after being battered* che ho mostrato in precedenza. Ma oltre a quella foto, divenuta poi l'emblema della violenza sulle donne, Nan Goldin ha scattato anche questa immagine che ha poi inserito in *Sœurs saintes et sibylles*, anche se non sappiamo quanto tempo dopo rispetto all'evento è stata scattata. Tra i suoi vari scritti, quello che apre *A double life*<sup>301</sup>, il libro di fotografie realizzato con l'amico di sempre David Armstrong, racconta l'evento in relazione all'aumento dell'uso di droghe:

After being brutally beaten up my boyfriend in 1984, my relationship with drugs crossed the line from use to abuse. By 1986 I was my own full blown addiction. In the next two years I travelled extensively burning bridges internationally – I managed to alienate even my closest and most devoted friends. The party was over, but I hadn't stop.<sup>302</sup>

La violenza subìta spinge Nan Goldin all'abuso di droghe, che sembrano essere spesso presente nei momenti di difficoltà, anche se la differenza è che mentre la prima volta questo le aveva aperto le porte al mondo, in questa seconda occasione aveva messo a rischio anche le relazioni con i suoi amici più cari. La dipendenza era diventata il problema più grande, e le permanenze nelle cliniche di riabilitazione diventavano sempre più lunghe. Ma non è la clinica il miglior mezzo di guarigione, quanto il continuare a fotografare e ad autoritrarsi.

In questo periodo, e il libro ne è testimone, gli autoritratti si fanno più frequenti, i momenti di delirio si alternano agli stadi di lucidità, la solitudine alle amicizie, mentre le stanze delle sue permanenze temporanee si susseguono. La fotografia ha una funzione di documentazione della vita fuori e sotto controllo, punto fermo di un vortice che se fosse solo alternanza tra tempo diviso tra le cliniche e i viaggi, non sarebbe tempo, perché non avrebbe quella dimensione intima che

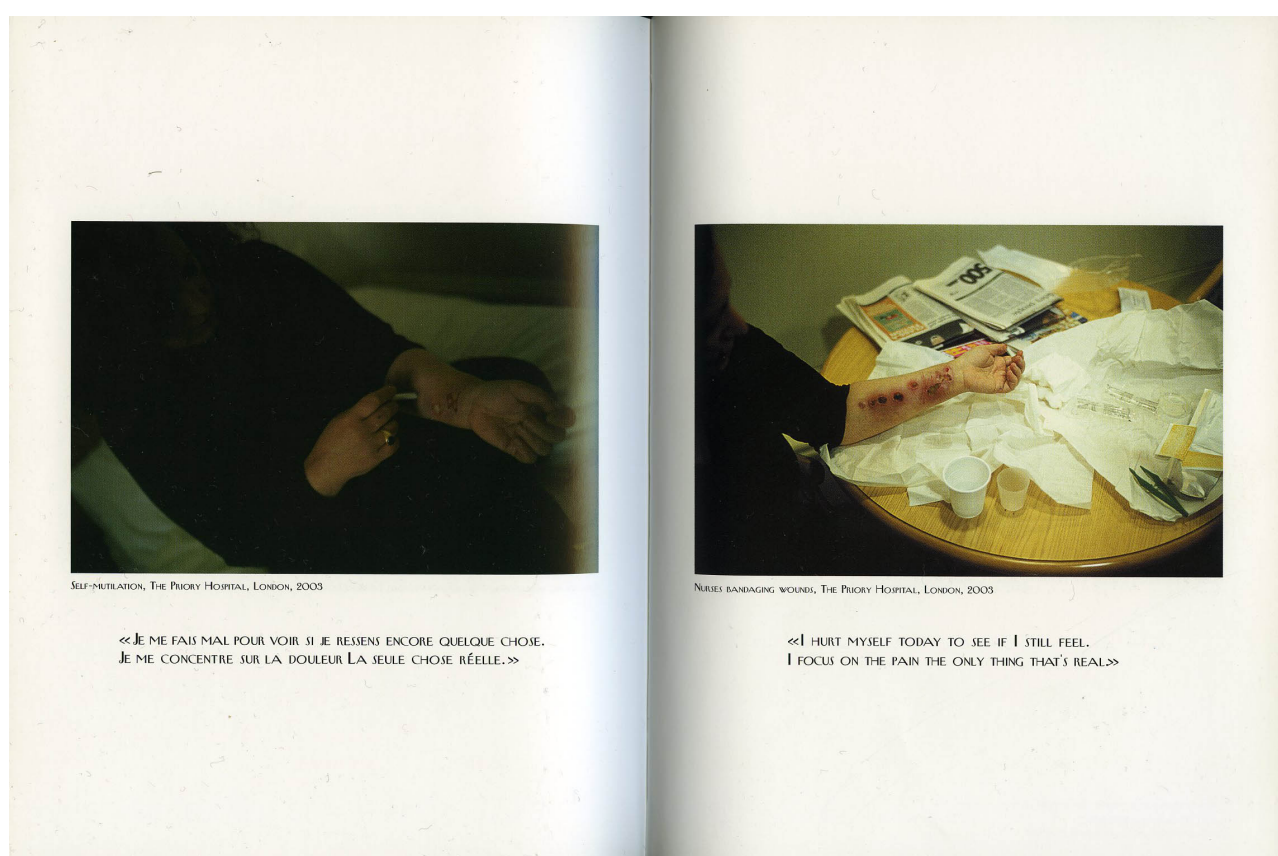
---

<sup>301</sup> N. GOLDIN-D. ARMSTRONG, *A double life*, Edited with Walter Keller and H. W. Holzwarth, Scalo Publishers, New York-Zurich-Berlin, 1994.

<sup>302</sup> Ivi, p. 10.



invece la fotografia è in grado di restituire anche a distanza di anni.<sup>303</sup> Seppur in modi differenti, Francesca Woodman e Nan Goldin avevano sfruttato a pieno la dimensione temporale della fotografia, la prima creando un punto di vista esterno a sé come se fosse interno, attraverso il corpo, la seconda, creando degli oggetti, le fotografie, su cui poter ritornare per sentire, riflettere, ascoltarsi. Il culmine viene raggiunto nel momento in cui la Goldin si fotografa durante atti di autolesionismo.



*Nan Goldin – Self-mutilation, The Priory Hospital – London – 2003, e Nurses bandaging wounds – The The Priory Hospital – London – 2003.*

C'è da dire che sebbene nelle interviste la Goldin non parla spesso della sorella, molti dei suoi libri, come *The Ballad of sexual dependency*,<sup>304</sup> o *I'll be your mirror*, sono dedicati alla sorella. In quest'ultimo dopo la dedica seguono diverse pagine

<sup>303</sup> Il rimando è alla nota 215, dove Rosi Braidotti distingue il tempo in *Chronos* e *Aion*.

<sup>304</sup> N. GOLDIN, *The ballad...cit.*, p. 9.



dove ci sono dei *collages* di foto che ricoprono interamente le pagine, e che ripercorrono la sua vita dai genitori ai suoi amici, ovvero dalla famiglia da cui si è scelti, alla famiglia che si sceglie.<sup>305</sup> Il dramma del suicidio della sorella non è un lutto che si è risolto nel giro di qualche anno, e ha cambiato la vita della fotografa. La scrittura e la fotografia raccontano di questo cambiamento avvenuto alla luce di un dramma familiare che è impossibile smaltire. Non è importante capire se la fase del lutto sia chiusa o meno, questo probabilmente non lo sapremo mai. Mentre ciò che sappiamo è che questo evento da dramma è entrato in un rapporto simbiotico con la fotografia della Goldin, divenendo il fulcro creativo della maggior parte della produzione artistica della fotografa.

Nel caso della Goldin infatti, non solo la vita e la fotografia sono entrate in un rapporto inscindibile di trasformazione reciproca, ma questo lavoro è, in misura sempre percettibile, anche presente in tutti gli altri lavori, mantenendo quell'unità che è propria e della vita e dell'opera d'arte.<sup>306</sup>

Inoltre c'è un aspetto molto importante che non va trascurato. La generazione di desiderio. Stando alle considerazioni di René Girard, la struttura del desiderio è triangolare, c'è sempre qualcuno che fa da tramite, da intermediario, tra noi e ciò che si desidera. Girard fa diversi esempi, Don Chisciotte, che rinuncia a ciò che desidera per desiderare quello che leggeva nell'*Amadigi*, il romanzo di Tasso, così come Emma Bovary desiderava attraverso le eroine romantiche della sua fantasia.<sup>307</sup> Il caso di Nan Goldin è molto vicino a quanto racconta Girard, dal momento che il desiderio, comincia sempre attraverso l'imitazione mediatore. È per questo che la struttura del desiderio è triangolare, non c'è una linea retta tra il soggetto e l'oggetto desiderato, ma una linea che congiunge il soggetto al *mediatore*<sup>308</sup> del desiderio, e un'altra linea che dal mediatore porta all'oggetto desiderato. Nan Goldin aveva undici anni alla morte della sorella, e se già non

---

<sup>305</sup> N. GOLDIN, *I'll be...cit.*, 17-23.

<sup>306</sup> G. DELEUZE, *Marcel Proust...cit.*, p. 167.

<sup>307</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 2009, pp. 7-9.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 7.

fosse sufficiente sapere che tra fratelli e sorelle il processo imitativo è una fase della crescita, Nan lo rende noto attraverso diversi passaggi in cui la descrive come una bambina prodigio, che camminava a sette mesi e parlava a un anno, e poi successivamente quando scrive che le aveva insegnato a vedere il tramonto, e le suonava *Claire de lune* di Debussy al pianoforte.<sup>309</sup> Oltre al legame fortissimo dovuto al fatto che fosse la sorella maggiore, Barbara era anche una figlia e una sorella modello, dati i risultati in tutto quello che faceva. Sono questi i principali motivi per cui Barbara è il mediatore di desiderio di Nan. Un aspetto fondamentale è che di solito il mediatore, come racconta Girard nel commentare Stendhal, desidera lui stesso quell'oggetto, o potrebbe desiderarlo:

Nella maggior parte dei desideri stendhaliani, anche il mediatore desidera l'oggetto, o potrebbe desiderarlo: è appunto questo desiderio, reale o presunto, che rende l'oggetto immensamente desiderabile agli occhi del soggetto, la mediazione fa nascere un secondo desiderio perfettamente identico a quello del mediatore.<sup>310</sup>

Il mediatore, è sempre più vicino all'oggetto desiderabile, e anche questo incide sul soggetto desiderante,<sup>311</sup> ma l'aspetto più interessante è la distanza che c'è tra soggetto e mediatore. Barbara e Nan sono sorelle, sono molto vicine, vivono nella stessa famiglia e ricevono un'educazione identica, per cui la loro è una *mediazione interna*,<sup>312</sup> costituita da uno scambio fluente e costante, se non fosse che Barbara a un certo punto muta. I suoi interessi col trascorrere degli anni cominciano a cambiare, al piano si sostituisce il cinema, alle bambole, i ragazzi, alle serate che finivano dopo cena, i bar. Nan, ancora bambina, vede comunque tutto quello che succede in casa, passando per le liti, le cliniche psichiatriche, fino al suicidio della sorella. Nan è così convinta della sua mediatrice da credere

---

<sup>309</sup> N. GOLDIN, *Sœurs...cit.*, numero di pagina non riportato nel testo.

<sup>310</sup> R. GIRARD, *Menzogna...cit.*, p. 10.

<sup>311</sup> Ivi, p. 11.

<sup>312</sup> Ivi, p. 12.

che è destinata alla sua stessa fine, fin dal momento in cui la sorella glielo aveva comunicato.

La variante che René Girard, non aveva previsto è che il mediatore si toglie la vita, diventando in questo modo irraggiungibile oggetto di desiderio, e con esso, anche quella parte della sua vita che le era stata negata dai genitori diventa oggetto di desiderio. In questo modo la possibilità di uscire la sera, di incontrare amici e ragazzi, di essere indipendente, diventano i veri oggetti del desiderio di Nan, che vengono poi riempiti con la sua i suoi amici, gli amanti, la fotografia e la droga. Girard sostiene che data la natura triangolare del desiderio non possiamo far altro che ringraziare la persona che ha fatto da mediatore nei nostri confronti, facendoci scoprire degli aspetti del mondo, e di noi stessi, ancora ignoti.<sup>313</sup> Come ho mostrato in precedenza, in tutti i libri della Goldin c'è un riferimento alla sorella, e questo diario visivo è più di tutti il ringraziamento a Barbara, e oltre a questo, un infinito atto di amore.

---

<sup>313</sup> Ivi, p. 37.

#### **4. dalla Grecia antica al Giappone contemporaneo: Rinko Kawauchi e il racconto dell'*oikos*.**

##### **4.1 Tra gesti, attimi ed eventi: *Cui Cui*.<sup>314</sup>**

Nella fotografia giapponese del novecento e in quella contemporanea, nulla si avvicina, per tematiche trattate, alla fotografia di Rinko Kawauchi. La scena giapponese, infatti, che conta tra i vari esponenti Araki Nobuyoshi, Hiroshi Sugimoto, Naoia Hatakeyama, solo per citarne alcuni, si sono occupati di tematiche come l'erotismo e la sessualità (Nobuyoshi), la street photography (Sugimoto), la natura nei suoi elementi dinamici e statici (Hatakeyama), ma nessuno, fatta eccezione per due lavori di Araki Nobuyoshi<sup>315</sup>, si è mai occupato della propria vita in prima persona e del quotidiano come campo d'indagine della fotografia. Rinko Kawauchi nei suoi progetti, presenta delle immagini sottratte alla vita quotidiana, che riuniti, diventano lavori lunghi anni, sulla sua vita all'interno della famiglia e su ciò che la circonda.

La giovane fotografa giapponese nasce nel 1972 a Shiga, nell'area centrale del Giappone, non lontano da Osaka. A ventun anni si diploma alla Seian University of Art and Design.<sup>316</sup> La sua prima mostra è sul lavoro *Utatane* [Sonnellino], nel 1998, che successivamente diventerà una triplice pubblicazione con altri due lavori, *Hanabi* [Fuochi d'artificio], e *Hanako*, nel 2001. È questa la sua comparsa sulla scena della fotografia mondiale. Da allora le pubblicazioni sono diventate quattordici, con la stampa di *Light and Shadow*, nel 2012<sup>317</sup>. Nel retro di *Illuminance*, libro pubblicato un anno prima, si leggono i ringraziamenti degli editori a Chiara Capodici e Fiorenza Pinna, per avergli fatto conoscere la

---

<sup>314</sup> R. KAWAUCHI, *Cui cui*, FOIL, M. Takei (per Foil) e H. Chandès (per Fondation Cartier pour l'art contemporain), Parigi, 2005.

<sup>315</sup> Il riferimento è a *Diary sentimental journey/Winter Journey*, a cui è dedicato un riferimento nel primo capitolo.

<sup>316</sup> Le informazioni sulla vita di Rinko Kawauchi, data la giovane età della fotografa, sono presenti solo sul sito [www.rinkokawauchi.com](http://www.rinkokawauchi.com), poiché non c'è al momento nessuno studio sulla sua biografia, tranne alcune brevi informazioni in R. KAWAUCHI, *Illuminance*, Postcart, Midas, Cina, 2011.

<sup>317</sup> Sul sito sopracitato è possibile vedere l'elenco completo delle pubblicazioni.

fotografa e il suo lavoro, e alla voce fotografi giapponesi su Wikipedia, non è citata.<sup>318</sup> Charlotte Cotton invece in *La fotografia come arte contemporanea*,<sup>319</sup> le dedica alcune pagine in cui mette in risalto la tematica del quotidiano trattata dalla Kawauchi, con particolare riferimento al libro *Aila* [famiglia] pubblicato nel 2004, un anno prima della pubblicazione di *Cui Cui*. Questo a testimonianza del fatto che, sulla scena mondiale della fotografia contemporanea, Rinko Kawauchi risulti ancora essere la novità, nonostante abbia quarantun anni, le numerose pubblicazioni e mostre personali in tutto il mondo. Nel 2012 ha partecipato al Deutsche Borse Photography Prize, arrivando in finale con Pieter Hugo, Christopher Will, e John Stezacker, risultato poi il vincitore del premio. Fatto sta che su Amazon e altri siti che si occupano della vendita *online* di libri, basta inserire il suo nome per rendersi conto di quanto in realtà sia seguita dal pubblico. I suoi libri infatti, terminano presto, e i prezzi dell'usato superano quelli del nuovo (sintomo del fatto che stanno diventando da collezione), che talvolta superano il migliaio di euro, come nel caso di *Murmuration*<sup>320</sup>, che all'inizio costava nei bookshop quindici sterline. A conti fatti, stando ai premi vinti, alle mostre, e a quanto è seguita dai lettori, è evidente che gli unici a non essere particolarmente interessati sono i critici e gli studiosi, i quali probabilmente provvederanno negli anni a venire a dedicare degli studi alla sua fotografia.

Il genere di fotografia di cui si occupa Rinko Kawauchi è molto intimista, e in particolare *Cui Cui*, si distende in un racconto di dettagli di vita quotidiana, attimi carichi di significato, rapporti con i familiari ( in particolare con i nonni), strade e paesaggi che si attraversano nella vita di tutti i giorni, la nascita e la morte delle persone care, le tradizioni del proprio paese. Come l'autrice stessa racconta: "Les photographies réunis ici sont une chronique de la vie d'une

---

<sup>318</sup> Il riferimento è a [http://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Fotografi\\_giapponesi](http://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Fotografi_giapponesi)

<sup>319</sup> C. COTTON, *La fotografia...cit.*, pp. 283-284.

<sup>320</sup> R. KAWAUCHI, *Murmuration*, Photoworks, UK, 2010.

famille ordinaire, comme il y en a des milliers.”<sup>321</sup> Si tratta dunque di una cronaca, dal momento che non c’è nulla di straordinario nella vita di tutti i giorni di una famiglia qualunque, eppure l’attenzione, lo sguardo, la capacità di raccogliere in un nuovo percelto l’ordinario, riescono a far vedere e sentire anche a noi lettori del libro, la nostra vita quotidiana in un nuovo modo, poiché nonostante la distanza geografica e culturale, ciascuno di noi ha una vita quotidiana. Rinko Kawauchi inoltre sostiene che le vicende che accadono nel mondo e la loro diffusione mediatica, rischiano di non farci più vedere quello che ci capita nella vita di tutti i giorni,<sup>322</sup> questo ci rende in qualche modo meno attenti e un po’ più estranei, ai percorsi che facciamo tutti i giorni, alle persone che incontriamo e a cui siamo legati, agli eventi che ci succedono: anestesia dell’abitudine.

Il libro raccoglie il progetto realizzato nell’arco di tredici anni, dal 1992 al 2005, anni durante i quali la fotografa viveva in una famiglia composta da otto persone. Durante questo tempo sono accaduti diversi eventi, due dei componenti della famiglia sono morti (nel testo non è specificato se si tratta di fratelli, parenti, o genitori, probabilmente si tratta di un nonno, come dimostra una fotografia nel libro), e la sorellastra di Rinko ebbe un figlio. La nascita e la morte accadono sempre nel quotidiano, in un giorno qualunque, mentre ognuno di noi è impegnato nel proprio lavoro, e arriva una telefonata. Si tratta di eventi che rendono extra quotidiano la vita ordinaria, interrompendola. Rinko Kawauchi è capace di mostrarci tanto i resti di un’anguria in un piatto, come mostra la copertina del libro, che il giorno del funerale di quello che sembra essere suo nonno, ma la forza delle sue fotografie non sta nell’oscillare tra l’anguria e la morte, quanto nel saper raccontare entrambi con la stessa intensità, creando un

---

<sup>321</sup> R. KAWAUCHI, *Cui cui..cit.*, il testo non è fornito di numeri di pagina, si compone di sole fotografie e di uno scritto finale di una pagina. La citazione è tratta da questa pagina.

<sup>322</sup> Ibid.



rizoma<sup>323</sup> di eventi che non gerarchizza la vita, ma la libera dalle sovrastrutture per darle un nuovo ordine, allo stesso tempo sparso ma di contatto tra ciò che viene ordinato.



*Rinko Kawauchi – Coperina di Cui Cui – Shiga – 1992-2005*

---

<sup>323</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, pp. 34-62. Il riferimento è al concetto di Rizoma a cui il primo capitolo di *Millepiani* è dedicato.

## 4.2 Il concetto di *oikos* tra filosofia e fotografia.

La società greca era basata sulla complementarità di *oikos* e *polis*, con cui si distingueva l'ambiente pubblico e quello privato, l'aspetto comunitario da quello familiare.<sup>324</sup> L'*oikos* era distinto rispetto all'*oikia*, che generalmente indicava la casa, anche se Aristotele nella *Politica*, ne fa un uso leggermente diverso, sostenendo che gli stati (*polis*), si fondano sulle famiglie (*oikia*), che erano costituite da tre rapporti fondamentali: padrone/schiavo, marito/moglie, padre/figli. Rispetto all'uso comune del termine, Aristotele in questo caso utilizza il termine *oikia* per indicare quello che di solito veniva identificato come *oikos*.<sup>325</sup> Ma è Senofonte che aggiunge la distinzione definitiva tra i due termini, in una delle sue opere in cui è presente Socrate come personaggio. Nel dialogo, Socrate chiede a Critobulo cosa si debba intendere per "casa" (*oikos*), e in cosa differisca rispetto all'abitazione (*oikia*), e la risposta del giovane consiste nel differenziare l'abitazione (*oikia*), dalla casa (*oikos*) intesa come tutti i beni in possesso del titolare.<sup>326</sup> Di fatto il primo termine generalmente indica l'edificio casa e solo raramente per sineddoche indica la famiglia, mentre il secondo si riferisce alla casa inteso come focolaio domestico e insieme delle relazioni tra i familiari.<sup>327</sup> Come mostrerò, non sono queste le uniche accezioni di *oikos*, ma da quanto visto sinora non solo esso ha un riferimento più ampio rispetto a *oikia*, ma anche un'accezione più mirata agli aspetti umani e di relazione all'interno della famiglia. Sia gli studi di Fustel de Coulanges che di Ugo Enrico Paoli sostengono questa tesi, il primo inserendo anche i riti religiosi e di aggregazione all'interno della famiglia, nel concetto di *oikos*, il secondo, definendolo come un organismo complesso in cui erano inseriti persone, cose, e riti.<sup>328</sup> Da queste

---

<sup>324</sup> S. FERRUCCI, *L'oikos nelle leggi della polis. Il privato ateniese tra diritto e società*, in AAVV, *Etica e politica*, IX, 2007, 1, p. 135.

<sup>325</sup> ARISTOTELE, *Politica*, Utet, Torino, 2013, eBook, p. 149. Riportato anche da Stefano Ferrucci in *L'oikos...cit.*, p. 135.

<sup>326</sup> SENOFONTE, *Economico*, I 5, Marsilio, Venezia, 1988, p. 55.

<sup>327</sup> S. FERRUCCI, *L'oikos...cit.*, p. 136.

<sup>328</sup> Ivi, p. 137.

considerazioni si comprende l'uso del termine *oikonomia* come l'insieme di leggi che regola la vita domestica. la definizione di organismo data da Paoli, sottolinea Ferrucci, è particolarmente interessante in quanto mette in evidenza l'aspetto dinamico dell'*oikos*, in quanto l'insieme di relazioni cambia nello spazio, da nucleo a nucleo familiare, nel tempo, poiché non si ripete mai identico, e anche al suo interno: le relazioni tra i componenti della famiglia sono infatti dinamiche con casi eccezionali come quello di Antigone.

Nel momento in cui Hegel scriveva a proposito dell'*oikos* nella *Fenomenologia dello spirito*, aveva come riferimento fondamentale la *Politica* di Aristotele. L'aspetto che m'interessa maggiormente per leggere il libro di Rinko Kawauchi *Cui Cui*, è il ruolo delle donne all'interno dell'*oikos*. Aristotele comincia distinguendo la cultura greca da quella dei barbari, dal momento che presso questi ultimi le donne ha un ruolo, all'interno della famiglia, pari a quello degli schiavi, mentre per la cultura greca, essa era un gradino sopra gli schiavi, ma comunque non era paragonabile agli uomini.<sup>329</sup> Aristotele sostiene che la famiglia sia strutturata secondo i rapporti padrone-schiavo, marito-moglie, padre-figli. È evidente che in questa disamina sia assente il rapporto madre-figli.<sup>330</sup> La differenza, tra gli uomini e le donne per Aristotele risiede nella connotazione sessuale, che facilmente salta nostri occhi di lettori del ventesimo secolo come discriminatoria. Eppure, genealogicamente, sono queste le premesse che avrebbero dato vita alle discriminazioni che dalla cultura greca, passano per Hegel, e arrivano sino a noi, continuando a condizionare l'educazione all'interno delle famiglie, degli istituti scolastici, e della vita sociale, come la Zanardo ha messo in evidenza ne *Il corpo delle donne*.<sup>331</sup> L'esempio del video della Zanardo è soltanto la punta del pack, dal momento che la filosofia stessa è imprescindibile dagli uomini, non solo perché sono stati in maggioranza

---

<sup>329</sup> ARISTOTELE, *Politica...cit.*, p. 143.

<sup>330</sup> Ivi, p. 149.

<sup>331</sup> Il documentario realizzato dalla Zanardo è visibile al seguente indirizzo: [www.ilcordpodelledonne.com](http://www.ilcordpodelledonne.com) e su youtube <http://www.youtube.com/watch?v=EBcLjf4tD4E>.

a scrivere, ma anche perché nel corso dei secoli hanno proposto una visione universale elaborata a partire dall'essere uomini. Soltanto nel novecento c'è stato un aumento esponenziale delle donne che si sono occupate di questa disciplina, e Deleuze, è stato tra i primi negli anni 70, a denunciare la proposta, da parte della filosofia, di un "mondo asessuato",<sup>332</sup> stando al quale, è impossibile anche solo immaginare una filosofia dell'altro.<sup>333</sup> Questa ricerca non è direttamente collegata alla questione, anche se in realtà è stata proprio la questione a generarla, oltre al mio desiderio di dedicarmi alle minoranze, alla fotografia, alle fotografe, alla filosofia. La questione pur non essendo mai affrontata è dunque generatrice, questo studio vuole infatti, porsi come una pratica sessuata di *filosofia degli altri*.<sup>334</sup>

Ritornando alla genealogia della nostra cultura occidentale, Aristotele si affida a un principio universale e fisiologico per il quale "il maschio è per natura migliore, la femmina peggiore, l'uno atto al comando, l'altra a obbedire. È dunque necessario che questo sistema di rapporti regni tra tutti gli uomini."<sup>335</sup> C'è dunque un motivo dettato dalla natura stessa, secondo Aristotele, secondo il quale gli uomini sono atti al comando, mentre le donne, sono nate per obbedire. Questo, all'interno dell'*oikos* si traduce in una visione patriarcale in cui il marito comanda la moglie, i figli, e lo schiavo.<sup>336</sup> Ciò non impedisce ad Aristotele di riconoscere alla donna la facoltà di saper obbedire, data la sua natura.

---

<sup>332</sup> G. DELEUZE, *Descrizione della donna: per una filosofia dell'altro sessuato*, in G. DELEUZE, *Da Cristo alla borghesia e altri scritti, saggi, recensioni, lezioni 1945-1957*, Mimesis, Milano-Udine, 2010, pp.65.

<sup>333</sup> È Deleuze a denunciare che le donne non abbiano uno statuto filosofico proprio in quanto tutta la filosofia è stata scritta da uomini, ma allo stesso tempo Rosi Braidotti, pur essendo una delle più grandi lettrici di Deleuze, gli critica il concetto di *zona d'indiscernibilità*, poiché esso non prevede una differenziazione tra uomini e donne, anzi, li appiattisce in un unico modello non tenendo presente la sessuazione dei corpi. I riferimenti sono a G. DELEUZE, *Descrizione...cit.*, p. 65-76, e R. BRAIDOTTI, in *Metamorfosi...cit.*, p. 98.

<sup>334</sup> G. DELEUZE, *Descrizione...cit.*, p. 64. Qui Deleuze parla di una filosofia dell'altro, la mia variante si basa sul desiderio di non voler generare equivoci: non si tratta infatti dell'elaborazione di un nuovo universale, ma di una pratica della filosofia.

<sup>335</sup> ARISTOTELE, *Politica...cit.*, p. 156.

<sup>336</sup> Ivi, p. 187.

L'attitudine all'obbedienza infatti si traduce nel saper bene obbedire, aspetto fondamentale secondo il filosofo per la funzionalità della vita domestica. Le varie differenze tra le figure che popolano la casa consistono nel fatto che "tutti hanno varie parti dell'anima, ma in modi differenti, perché lo schiavo non ha affatto la facoltà deliberativa, la femmina ce l'ha, ma incapace, il fanciullo ce l'ha, ma imperfetta."<sup>337</sup> Le donne sono dunque escluse da Aristotele dalla facoltà deliberativa,<sup>338</sup> e quindi private di una parte importante della razionalità che invece agli uomini è conferita. Inoltre, viene citato un passo di Sofocle, in cui si dice che il silenzio per la donna è un ornamento, con il quale non solo Aristotele concorda, ma estende questa considerazione anche agli schiavi e ai fanciulli.<sup>339</sup>

Nella *Fenomenologia dello spirito* ritroviamo la nuova legislazione dei ruoli all'interno del nucleo familiare, in cui leggiamo una riproposizione di universali come l'etica, applicati ad altri universali quali il femminile, il maschile, la famiglia,<sup>340</sup> e la loro conseguente categorizzazione. Ecco cosa scrive a proposito del rapporto fratello/sorella:

Il femminile, nel ruolo della sorella, ha pertanto il più alto sentore dell'essenza etica; non giunge alla *consapevolezza* e alla realtà effettiva di essa, perché la legge della famiglia consiste nell'essenza *interiore*, che è *in-sé*, e che non risiede alla luce della coscienza, bensì rimane appunto sentimento interiore ed elemento divino sottratto alla realtà effettiva. A questi Penati è legato il femminile che in essi intuisce da una parte la propria sostanza universale, dall'altra invece la propria singolarità: senza che tuttavia questo rapporto delle singolarità sia, nel contempo, quello naturale del piacere.<sup>341</sup>

Nelle parole di Hegel è possibile riscontrare un retaggio aristotelico, in particolare quando scrive che il femminile non giunge alla consapevolezza e alla realtà effettiva, in quanto è rivolta tutta verso l'interno, la famiglia, così come Aristotele sosteneva che la donna non è dotata di facoltà deliberativa. Altro

---

<sup>337</sup> Ivi, pp. 187-188.

<sup>338</sup> ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, Bompiani, Milano, 2000, p. 229.

<sup>339</sup> ARISTOTELE, *Politica...cit.*, p. 189.

<sup>340</sup> G. W. F. HEGEL, *La Fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino, 2008, p. 302.

<sup>341</sup> Ibid.

elemento da sottolineare, è l'intuizione, da parte della sorella, della propria sostanza universale e al contempo della suo essere singolare. Considerando che Hegel criticava la lettura da Kant in poi si era sviluppata dell'intuizione, e che era invece la ragione lo strumento della conoscenza, anche questo aspetto relativo alla sorella, che in realtà per Hegel riguarda tutto il femminile, è considerato come un limite. Il razionale è dell'uomo, e tramite esso l'uomo può cogliere la realtà. L'aspetto positivo è che la sorella ha il massimo sentore dell'essenza etica, cosa che per Aristotele era inimmaginabile. Alla donna è dunque affidata la cura della casa, è sua prerogativa, quella che gli consente di essere nell'intuizione del particolare e dell'universale allo stesso tempo, ma non nel razionale.

Un altro passaggio importante per comprendere il ruolo delle donne all'interno della famiglia e in relazione agli uomini è la non elezione delle donne a cittadine.<sup>342</sup> Il loro mondo si esaurisce nel focolaio domestico, mentre agli uomini è riservata la doppia identità di cittadini e pilastri della famiglia. È la mancanza di cittadinanza che proibisce alle donne di avere la "forza *autocosciente dell'universalità*".<sup>343</sup>

La moglie invece rispetto alla sorella è coinvolta dal desiderio, ma allo stesso tempo non è eticamente pura, dal momento che le "viene a mancare il momento del conoscersi come *questo Sé* nell'altro."<sup>344</sup>

Anche il confronto tra fratello e sorella è a vantaggio del primo. Egli infatti mentre una volta uscito dalla famiglia d'origine sarà in grado di fondare un nuovo nucleo etico, ovvero una nuova famiglia, la sorella, una volta diventata donna, resterà alla direzione della casa, o attenderà un nuovo marito che fonderà anche per essa il nuovo focolaio domestico, attraverso cui l'etica della donna si realizzerà nuovamente, questa volta in veste di moglie.<sup>345</sup>

---

<sup>342</sup> Ivi, p. 303.

<sup>343</sup> Ibid.

<sup>344</sup> Ibid.

<sup>345</sup> Ibid.



Hegel è quindi sostenitore della differenza tra i sessi, ma in realtà siamo ben lontani dall'idea di corpo sessuato, e dalle teorie femministe del novecento. Si tratta di una differenza limitante per le figure della sorella e della madre, ampiamente smentita dalle lotte femministe del novecento e del sessantotto. Il principio intorno al quale Hegel fa vertere la differenza sessuale è lo stesso *spirito familiare* "che spinge il maschio a uscire inviandolo nella comunità"<sup>346</sup>, nella quale ritrova la propria essenza autocosciente. È grazie all'uscita dell'uomo dalla famiglia che essa riceve la propria dimensione universale, e anche la propria sussistenza.<sup>347</sup> Anche la comunità ha bisogno della famiglia, avendo in essa "l'elemento formale della propria realtà effettiva, e nella legge divina la propria forza e la propria convalida".<sup>348</sup> In altri termini, la famiglia dà forma alla società, la quale trae forza da essa, dal momento che nelle femmine s'incarna la legge divina.<sup>349</sup> Il rapporto tra società e famiglia, consiste dunque in questo incontro tra legge divina (il femminile) e legge umana (il maschile),<sup>350</sup> questo rapporto è reciproco ma non biunivoco, in quanto solo una parte della famiglia gode dell'essere cittadino, mentre tutti i cittadini fanno parte di una famiglia.

Il passaggio tra famiglia e comunità, maschile e femminile, in realtà è necessario a Hegel in quanto si appresta a discutere *L'Antigone* di Sofocle. È qui che il filosofo tedesco ritrova tutti i termini della sua equazione, legge umana/divina, maschile/femminile, fratello/sorella, famiglia/comunità. Nel raccontare la storia Hegel sostiene la ragione di Eteocle, in quanto si era schierato dalla parte della comunità e combatteva il fratello in quanto singolo. Al contrario Eteocle assaliva la comunità di cui il fratello era a capo. Alla morte di Eteocle, la comunità gli attribuisce gli onori, poiché egli era con la comunità, mentre punisce con la mancata sepoltura Polinice, poiché voleva distruggere la città.<sup>351</sup>

---

<sup>346</sup> Ivi, p. 304.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> Ivi, p. 306.

<sup>350</sup> Ivi, p. 308.

<sup>351</sup> Ivi, p. 314.

La legge umana aveva dunque deciso chi doveva essere punito e chi doveva ricevere gli onori. In questo quadro (fallo)logico, s'inserisce l'azione di Antigone, la quale pur contro lo zio Creonte, che ribadisce la scelta presa dalla legge umana dell'insepoltura di Polinice, decide di andare contro la legge e dare sepoltura al fratello. L'azione che le costerà prima la reclusione in una caverna, e poi il suicidio, è letta da Hegel come una trasgressione legittima in quanto non animata da ambizione, onore o passione, "ma da una religiosità che compenetra interamente la sua soggettività, [...] in quanto potenza etica e non tirannica".<sup>352</sup>

Mentre tutti vedono un uomo morto nel tentativo di assalire la città, Antigone vede il fratello, e in questo gesto manifesta tutta la sua carica etica. Ma nonostante ciò, "la donna non può pervenire alla consapevolezza di sé attraverso il riconoscimento nell'altro"<sup>353</sup>, come ha ben notato Simona Marino. Questo è concesso soltanto all'uomo, è sua soltanto la prerogativa della coscienza dell'universale, "mentre la sorella rimane vincolata al sentimento interiore che alimenta la vita della famiglia e le è sbarrato l'accesso al mondo spirituale degli uomini".<sup>354</sup> Non potendo dunque superare il sentimento di sé la cittadinanza le è preclusa.

La lettura hegeliana è facilmente tacciabile di una distinzione tra i due sessi che in realtà è dettata dal disvalore dell'uno rispetto all'altro. Ma se consideriamo la nostra contemporaneità, non abbiamo neanche bisogno di dimostrare che rispetto a Hegel le cose sono cambiate. Le donne sono cittadine, e allo stesso tempo hanno il più alto grado di eticità. Le unità familiari sono il fondamento delle comunità, e solo a partire dall'etica come cura del proprio nucleo familiare si può parlare di cittadinanza a mio avviso. Antigone è l'unica a riconoscere il

---

<sup>352</sup> C. FERRINI, *Riflessioni hegeliane sul conflitto legge umana/legge divina nell'Antigone di Sofocle*, in Seminario "Giustizia e diritto nel mondo antico", Scuola dottorale in scienze umanistiche, Trieste, 18-02-2010. Testo consultabile su [www.academia.edu](http://www.academia.edu).

<sup>353</sup> S. MARINO, *Lo spazio vuoto...cit.*, p. 55.

<sup>354</sup> Ibid.

fratello, e non l'uomo assetato di potere che aveva intenzione di nuocere alla comunità per impadronirsene. Rinko Kawauchi è un ottimo esempio: fotografa che gira il mondo per realizzare mostre, vive a Tokyo ed è indipendente dalla famiglia d'origine, eppure ha dedicato tredici anni della sua vita a fare ricerca all'interno dell'*oikos*, mostrando gesti del quotidiano a cui la fotografia non aveva mai fatto attenzione. Se a questi Penati è legato il femminile come sostiene Hegel, in una prospettiva di superamento delle differenze di genere sostenute sia da Judith Butler<sup>355</sup> che da Rosi Braidotti<sup>356</sup>, il binarismo del maschile e del femminile è oramai scoppiato nelle molteplici differenze che popolano il mondo, a partire dal cambiamento linguistico per cui mi piace pensare agli uomini e alle donne sempre mantenendo la prospettiva di Foucault di non partire dagli universali ma dalle pratiche<sup>357</sup> per passare alle comunità LGBT, fino alle famiglie omogenitoriali, a cui ha dedicato attenzione Agostino Carbone nella sua tesi di dottorato discussa nel 2013.<sup>358</sup>

Altro aspetto che Hegel sottolinea, è anche il fatto che alle donne è affidata la custodia della memoria, e anche in questo caso Rinko Kawauchi mostra un interesse per il ricordo degli anni trascorsi all'interno della famiglia natale: "je ne peux pas revenir à l'époque où nous étions huit dans la famille, mais j'ai grandi au milieu d'adultes qui m'aimaient et me protégeaient, et ce souvenir-là ne s'effacera pas."<sup>359</sup>

Anche in questo caso è interessante notare come il ricordo per la fotografa non è dettato da un compito datole dalla legge divina hegeliana o riconducibile al biologico: è nel significato della vita della sua famiglia e nelle affezioni nasce la necessità di non disperdere il proprio vissuto.

---

<sup>355</sup> J. BUTLER, *La disfatta...cit.*, pp. 206-236.

<sup>356</sup> R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi...cit.*

<sup>357</sup> Il riferimento è al paragrafo 1.4

<sup>358</sup> A. CARBONE, *Parentela (omo)sessualità, convivenza. Un'analisi psicosociale dell'omogenitorialità*. Unoblis, Dottorato di Studi di genere della Federico II di Napoli, XXV ciclo, 2013.

<sup>359</sup> R. KAWAUCHI, *Cui cui...cit.*, il testo non è fornito di numeri di pagina, si compone di sole fotografie e di uno scritto finale di una pagina. La citazione è tratta da questa pagina.

Anche Jeff Wall ha dedicato, in qualche rara occasione attenzione a oggetti del quotidiano, ma è evidente la differenza d'impostazione e di sensazione che i due fotografi trasmettono.



*Jeff Wall – Diagonal Composition no. 3, 2000*



*Rinko Kawauchi – tratto da Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

Come sostiene Charlotte Cotton, “le *Diagonal Composition* di Jeff Wall sono fotografie still life messe in scena con cura, fatte in modo da sembrare osservazioni di oggetti quotidiani raggruppati insieme inconsapevolmente. In parte esse sono una meditazione sul rigore formale che sottende la trasformazione degli oggetti mondani, in soggetti con una sostanza concettuale e dal fascino visivo”.<sup>360</sup> Lo scopo del fotografo americano è dunque quello di creare un ossimoro tra la semplicità degli oggetti della vita quotidiana, e il rigore formale con cui ha composto l’immagine.

Nell’immagine di Rinko Kawauchi, nelle mani che stringono la pezza per lavare il pavimento, c’è la cura della casa. Un gesto così semplice, sotto gli occhi di tutti (durante la mia infanzia, era un gesto ricorrente da parte di mia madre), non era mai stato fotografato, e non solo, non era mai stato fotografato con tanta intensità. Le mani sotto la luce del flash, quasi come sotto dei riflettori che illuminano il gesto, quest’enfasi, fanno emergere tutta l’importanza di un gesto, a cui solo il valore di cura possiamo riconoscere.

A parità di soggetti, in Jeff Wall non c’è racconto dell’*oikos*, non c’è coinvolgimento da parte del fotografo all’interno dell’immagine, piuttosto si può parlare d’interesse per oggetti marginali che in genere passano inosservati, ma di sicuro non c’è il gesto e il racconto della cura della casa. Inoltre dagli elementi che ci vengono mostrati, non è chiaro se si tratta di una casa o un ufficio e in realtà questo non conta, perché l’obiettivo del fotografo è altro. Nella foto della Kawauchi invece non abbiamo dubbi, è sicuramente uno dei suoi familiari che sta lavando il pavimento, e in più c’è il gesto, fatto a mani nude, non alla maniera occidentale indossando guanti, ma a diretto contatto con l’acqua sporca.

La fotografa giapponese ha prestato molta attenzione ai gesti del quotidiano della propria famiglia, e ad essi è dedicato il secondo paragrafo.

---

<sup>360</sup> C. COTTON, *La fotografia...cit.*, p. 153.





*Wolfgang Tillmans – Podium – 1999*

Come sostiene Charlotte Cotton, la fotografa giapponese “non sovraccarica di complicazioni le strategie del mezzo”,<sup>361</sup> l’elaborazione della quotidianità è frutto anche della creazione di uno stile quotidiano, semplice ma aderente al tema trattato, e che si complica solo nell’insieme, nella sequenza di foto con diversi soggetti e di diversi generi fotografici, arrivando a raccontare tutta la complessità del quotidiano senza eccedere in enfasi. La foto di Tillmans è ben costruita, ma sposta la vita di tutti i giorni sul piano della celebrazione, per cui una panchina di legno con una bottiglia d’acqua utilizzata come vaso, e dei fiori, diventano un podio, un trionfo delle piccole cose. Le grandi dimensioni delle sue opere inoltre, accentuano l’aspetto celebrativo, e proprio in questa contraddizione tra soggetto modesto/grandi dimensioni/stile celebrativo si

---

<sup>361</sup> C. COTTON, *La fotografia...cit*, p. 284-285.



trova la forza del lavoro del fotografo tedesco. Il caso della Kawauchi è invece differente, le cose, filtrate dalla sensibilità dell'artista, vengono celebrate, ma attraverso un certo grado d'intimità, senza alcuna enfasi.

L'artista giapponese aveva già un precedente in merito, il libro *Aila*,<sup>362</sup> era già dedicato alla famiglia, come la traduzione del titolo racconta, anche se dell'*oikos* coglieva l'aspetto più legato alla natura, all'agricoltura, e alla vita animale in relazione alla famiglia, confrontate con quel sapere dei libri di scuola che aveva acquisito durante l'età scolastica. Anche in quel caso, piante e animali appaiono nella dimensione domestica, differentemente dalla visione industriale fornita dai libri di scuola.<sup>363</sup>

In *Cui cui* la selezione degli aspetti del quotidiano è più ampia, e può essere così riassunta: i luoghi, i dettagli, gli affetti, gli eventi legati alla vita, ovvero la nascita e la morte.

---

<sup>362</sup> R. KAWAUCHI, *Aila*, Little More, Tokio, 2004.

<sup>363</sup> D. CHANDLER, *Weightless light*, in R. Kawauchi, *Illuminance...cit.*, numero di pagina non riportato.

### 4.3 La creazione dell'evento nella ripetizione del quotidiano.

Il lavoro di ricerca nel quotidiano si distingue innanzitutto come lotta all'abitudine e all'ordinario. In *Differenza e ripetizione* Gilles Deleuze indica l'abitudine come la sottrazione alla ripetizione di qualcosa di nuovo, la differenza.<sup>364</sup> L'ordinario invece viene descritto come "il prolungamento, la continuazione, la lunghezza del tempo che si estende in durata, la ripetizione nuda (che può essere discontinua, ma resta fundamentalmente ripetizione dello stesso)".<sup>365</sup> In entrambi i casi non resta che la ripetizione in assenza della differenza. In realtà non è che non ci sia la differenza, piuttosto che non la si percepisce. Il quotidiano non è dunque il labirinto dell'abitudine e dell'ordinario, quanto piuttosto l'abbandono al labirinto della ripetizione. Si tratta dunque di una sintesi passiva del tempo in cui invece di distendersi, il passato, il presente e il futuro si ritirano e si appiattiscono l'uno sull'altro. Già Kafka aveva colto i rischi dell'abitudine, dal momento che essa è uno strumento della macchina. La sua potenza infatti non sta tanto nel fare dei viventi degli ingranaggi, quanto di "considerare che gli uomini e le donne fanno parte della macchina, non soltanto nel loro lavoro ma anche, e soprattutto, nelle attività adiacenti, nel riposo, nell'amore, nella protesta, nell'indignazione, ecc."<sup>366</sup> Il rischio non è tanto far parte della macchina, almeno, non quanto è grande il rischio che la macchina dilaghi oltre il tempo determinato in cui si è dentro. Il problema è comportarsi come parte della macchina a casa, con gli amici, nel fare l'amore, come scrive Deleuze, e gli esempi in Kafka sono tanti: "il meccanico è una parte della macchina non solo in quanto meccanico, ma nel momento stesso in cui smette di esserlo. Il fuochista fa parte della 'sala macchine' anche e soprattutto quando insegue Lina, proveniente dalla cucina".<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> G. DELEUZE, *Differenza e...cit.*, p. 100.

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>366</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Kafka...cit.*, p. 141.

<sup>367</sup> *Ibid.*

La svolta di Rinko Kawauchi non è l'abbandono del quotidiano, ma al contrario, essa consiste nel prestare ancora maggiore attenzione a ciò che sta attorno e che accade. Si tratta di nutrirsi della superficie stessa delle cose, della loro parte più esterna, degli involucri, che siano mani, gesti, luoghi così per come all'occhio appaiono. Ma si tratta anche di saperli cogliere questi piccoli dettagli, e raccontarli attraverso la propria sensazione, in modo da vedere il quotidiano come non l'abbiamo mai visto. In questo Rinko Kawauchi ha la facoltà eccezionale di trasformare ciò che cade sotto gli occhi di tutti, in eventi. Ecco quello che Deleuze definiva come presente vivente, "in cui il tempo si dipana".<sup>368</sup> La fotografia si presta particolarmente adatta a questo genere di lavoro, recuperando anche in parte delle istanze abbandonate da tempo dalla fotografia *fine art*, come il racconto dell'attimo di bressoniana memoria. Mentre Cartier-Bresson infatti, utilizzava al meglio le innovazioni tecnologiche dell'epoca, (su tutte la rapidità di scatto delle macchine a telemetro come la Leica), per immortalare momenti in cui otteneva una composizione perfetta (fondamento del suo stile), a scapito del significato. Rinko Kawauchi utilizza infatti la rapidità delle macchine a piccolo formato per raccogliere attimi di gesti e movenze che altrimenti andrebbero persi, come lei stessa dichiara: "But I also use normal compact cameras as well because some things can only be taken with a compact camera. I love that moment when I feel something and press the shutter".<sup>369</sup> Gesti come quello di una persona che cuce, o che dà da mangiare a un bambino, sono molto rapidi e difficili da catturare attraverso la fotografia, e lo stile della Kawauchi non solo è in grado di raccontarli, quanto di trasformare queste azioni quotidiane in eventi. In realtà la stessa fotografa sostiene di non fotografare eventi: "Nelle mie foto non c'è mai un evento, racconto il quotidiano".<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> G. DELEUZE, *Differenza...cit.*, p. 96.

<sup>369</sup> Intervista presente all'indirizzo web <http://pingmag.jp/2006/08/11/10-questions-to-rinko-kawauchi-about-photography/>

<sup>370</sup> Intervista rilasciata per il sole 24 ore e presente al seguente indirizzo web: [http://www.luxury24.ilsole24ore.com/ArteCreativita/2009/06/rinko-kawauchi-fotografia\\_1.php](http://www.luxury24.ilsole24ore.com/ArteCreativita/2009/06/rinko-kawauchi-fotografia_1.php)



*Rinko Kawauchi – tratto da Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

Lontana dal fotografare gli eventi intesi come accadimenti importanti che modificano in qualche modo la vita di tutti i giorni, la fotografa giapponese è in grado piuttosto di creare eventi a partire da piccoli dettagli della vita di tutti i giorni, per cui, se tutto è quotidiano, tutto quello che si fa, ha un senso. Deleuze aveva parlato dell'evento, in *Logica del senso*, a proposito del poeta Joe Bousquet, il poeta che durante la prima guerra mondiale, all'età di ventun anni, per una ferita alla colonna vertebrale, aveva perso l'utilizzo della parte inferiore del corpo. Sebbene si tratti di un evento che stravolge, se non addirittura sconvolge, l'intera esistenza di un vivente, l'idea che Deleuze offre di evento ha qualcosa in comune alla creazione di eventi da parte della fotografa giapponese. Infatti, nonostante racconti come abbia vissuto e reinterpretato questo dramma il poeta francese, scrive: "l'evento non è ciò che accade (accadimento), è in ciò

che accade, il puro espresso che ci fa segno e che ci aspetta.”<sup>371</sup> Tutto è in potenza un evento, bisogna saper cogliere i segni ed essere in grado di raccontarli, ma ciò non basta, occorre anche trasformarli in eventi. È questo quello che accade nella fotografia di Rinko Kawauchi, come aveva già notato Charlotte Cotton, la Fotografa giapponese infatti “rimane fedele al concetto che tutte le cose che ci circondano sono immagini in attesa di diventare accadimenti”,<sup>372</sup> e lo diventano attraverso la fotografia.

---

<sup>371</sup> G. DELEUZE, *Logica del senso*, Feltrinelli, Torino, 2006, p.134.

<sup>372</sup> C. COTTON, *La fotografia...cit.*, p. 285.

### 4.3.1 I luoghi

Attorno a ogni casa c'è un mondo fatto di strade, negozi, uffici, scuole, ospedali, paesaggi. Nella vita quotidiano questi luoghi si attraversano di continuo, poiché nella città in cui si vive essi costituiscono dei punti di riferimento per gli acquisti, il lavoro, ecc. In *Pagine di Città*, Benjamin traccia la differenza tra il non sapersi orientare e la capacità di smarrirsi<sup>373</sup>, sostenendo che questa differenza è dovuta al rapporto tra la città e le persone. Sono i turisti generalmente a non sapersi orientare, ad aver bisogno di mappe e di guide per capire come si arriva dove e dove si mangia bene, anche se difficilmente arriveranno a una buona trattoria, a meno che non decidano di chiudere la guida e chiedere al primo commerciante dove generalmente va a pranzo. La capacità di sapersi smarrire invece è data soltanto agli abitanti di un luogo, anche se non è una pratica largamente diffusa. Non è un caso che Benjamin stesse parlando della sua Berlino. Eppure, nonostante ciò, aveva fatto dello smarrimento una pratica attuabile ovunque, come leggiamo nel libro. A Marsiglia, a Napoli, a Parigi, le sue errabonde passeggiate lo portavano in dei luoghi sconosciuti fuori dal circuito turistico, in questo modo attraverso una carrellata più della cinematografia che della scrittura, Benjamin ci mostra i parchi e le chiese di Napoli, il porto di Marsiglia con gli scaricatori, le prostitute, e i quartieri dove le lenzuola venivano stese al sole, nel silenzio dei sobborghi.

Rinko Kawauchi non attua la pratica dello smarrimento come lo scrittore tedesco, ma mantiene un pari livello di attenzione rispetto a ciò che la circonda, per cui anche i luoghi più scontati diventano oggetto d'interesse, come ad esempio mostra la fotografia all'interno del supermercato dove uno dei suoi familiari fa la spesa.

---

<sup>373</sup> W. BENJAMIN, *Pagine di città*, Einaudi, Torino, 2007, p. 103.





*Rinko Kawauchi – tratto da Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

Non si tratta della fotografia di un supermercato, ma del rapporto tra famiglia e luogo. Questa fotografia ci racconta chi della famiglia va a fare la spesa, come è vestito, cosa acquista. Al carrello quasi vuoto si oppongono gli scaffali pieni, come a segnare il contrasto tra la possibilità e la necessità di una famiglia. Come lei stessa racconta in *Cui Cui*, per un periodo la sua famiglia ha dovuto fare dei debiti, e ogni componente ha cominciato a lavorare per contribuire al pagamento.<sup>374</sup> Possiamo immaginare che il senso di questa fotografia possa

---

<sup>374</sup> R. KAWAUCHI, *Cui cui..cit.*, ultima pagina non numerata.





tutte le foto di questa pagina sono tratte da: *Rinko Kawauchi – Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

richiamare quei momenti, o comunque potrebbe evocarli, seppur non direttamente ad essi collegata.

Anche una strada che di fatto è una strada qualunque, acquisisce un senso, un'importanza, nel fatto stesso che fa parte della propria vita. A questo si aggiunge il valore dell'unicità del momento, che la fotografia racconta attraverso quella luce, quell'ombra, quell'inquadratura. Unicità che risiede in ogni strada e in ogni giorno dei nostri percorsi quotidiani, ma che i nostri occhi narcotizzati solo raramente riescono a vedere. La creazione dell'evento nei luoghi consiste in questa capacità di raccontare ciò che è sotto gli occhi di tutti e che allo stesso tempo passa inosservato.

Il paesaggio, come mostra la terza foto della pagina precedente, è un altro aspetto messo in risalto dalla fotografa giapponese. Gli spettacoli paesaggistici fanno parte del nostro quotidiano nel momento in cui usciamo da casa. Il riflesso della montagna in un campo di riso coltivato, anche se visto solo di passaggio, fa parte della bellezza del paesaggio con cui la fotografa entra in contatto, evidentemente con una certa costanza. Nelle foto riguardanti i luoghi, ci sono anche quelle che raccontano i cambiamenti, ad esempio un campo che brucia, probabilmente allo scopo di fertilizzare il terreno, modifica il paesaggio, ma esso entra nel merito di *Cui Cui* solo dal momento che accade, ovvero, diventa fotografia.

La varietà dei luoghi con cui entriamo in contatto è notevole, dal supermercato, si passa alle strade, ai paesaggi, ai campi, a scorci di città, talvolta anche visti attraverso il finestrino dell'auto. Il paesaggio non è raccontato attraverso un blocco unico d'immagini, così come appaiono in questo studio, ma fa blocco con le altre immagini, alternandosi alle foto degli interni, dei dettagli, dei ritratti, creando una scansione temporale del quotidiano, e di una certa attenzione per esso, che genera la narrazione. La scelta di un'estetica semplice, non enfatica o celebrativa, ma piuttosto intima, unita all'alternanza dei generi fotografici, crea

uno stile unico, in grado di sembrare allo stesso tempo scattato da chiunque, e costruito con estrema cura.

### 4.3.2 I dettagli

I dettagli racchiudono diversi aspetti della ricerca di *Cui Cui*, le inquadrature ravvicinate infatti sono in grado di raccontare rimandi minimi, ma non minori rispetto agli altri. All'interno dei dettagli, ci sono vari generi, una parte di essi è dedicato alle mani. Si tratta, spesso, di mani in azione, di gesti, dal momento che la cura dell'*oikos* avviene soprattutto attraverso le mani. Da qui troviamo le mani che strizzano lo straccio per lavare a terra e una mano che cuce, già mostrati in precedenza, il gesto di pestare un cereale o di tagliare un'anguria. Altre volte invece, si tratta di semplici fotografie delle mani degli anziani che compongono il nucleo familiare. Oltre ai gesti, ci sono anche molti still-life, che raccontano vari aspetti della vita quotidiana, la religione e il culto, gli strumenti propri della cura della casa, il rapporto con il cibo.

I gesti costituiscono una parte fondamentale della sequenza, soprattutto dal punto di vista concettuale. Essi raccontano innanzitutto la cura dell'*oikos*, da parte delle persone che se ne prendono cura. Ai gesti della cura per la casa, si aggiungono quelli della preparazione del cibo, e quelli relativi all'agricoltura nella sua dimensione domestica. Movimenti, azioni che tutti noi vediamo svolgersi davanti ai nostri occhi e che finalmente trovano posto nella fotografia. Ma allo stesso tempo sono presenti anche immagini relative ai momenti di svago, per cui vi si raccoglie e si gioca ai giochi da tavolo.

Già due delle foto precedentemente mostrate, ovvero, la donna che cuce e la donna che strizza il panno per lavare il pavimento, mostrano come siano le donne ad aver cura della casa. Oltre al confronto con la foto di Jeff Wall, volto a mostrare lo stile intimo della fotografa giapponese, queste immagini rimandano immediatamente al loro valore universale. Anche nella distanza culturale oltre che geografica che divide il Giappone dall'Europa, tutti noi abbiamo visto quei gesti dentro le nostre case, per lo più fatti da donne, così come aveva descritto Hegel, senza però aver contemplato quel grado di universalità che le donne raggiungono, dato che tutti noi ci riconosciamo in quei gesti.





*Rinko Kawauchi – Cui Cui – Untitled – 1992-2005*



*Rinko Kawauchi – Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

Probabilmente i gesti sono quelli che meglio raccontano il rapporto tra luogo/abitanti/oggetti. Attraverso semplici azioni si coglie tutta l'intensità del momento, sia che si tratti di fare a fette un'anguria, oppure di coltivare l'orto. In particolare questa seconda foto, mostra come la Kawauchi sia in grado di trovare dei miracoli di bellezza anche in operazioni semplicissime. La preparazione del terreno alla coltura infatti è anch'esso un aspetto condiviso da diverse culture



nel mondo, eppure, non era stato mai fotografato in precedenza. Un'azione così semplice, attraverso la bidimensionalità della fotografia, acquisisce un effetto interessante grazie al contrasto tra terra immobile e terra lanciata dalla mano, per cui da un lato abbiamo l'effetto nube, dall'altro, tre campiture di colore, due della stessa tonalità e la terza verde. La mano, il simbolo della cura dei campi, che spesso ritorna nelle immagini di *Cui Cui*, era già presente nella foto della persona che cuce, e in questa in cui un cereale probabilmente, viene schiacciato all'interno di un mortaio con un pestello. Il momento ricreativo è invece raccontato attraverso il gioco da tavola, e rappresenta anche un momento in cui alcuni componenti della famiglia trascorrono del tempo insieme. È da notare anche l'utilizzo del flash, presente in tre foto su quattro nelle pagine precedenti, dovuto alla scarsa luce presente negli interni, o all'orario di scatto dopo il tramonto del sole. L'utilizzo che ne fa l'autrice di *Cui Cui*, è davvero basilare, ovvero, fornire luce sufficiente per illuminare la scena d'interesse. A differenza di molti fotografi, il suo stile risulta più grezzo, come ad esempio si può vedere in Martin Parr.



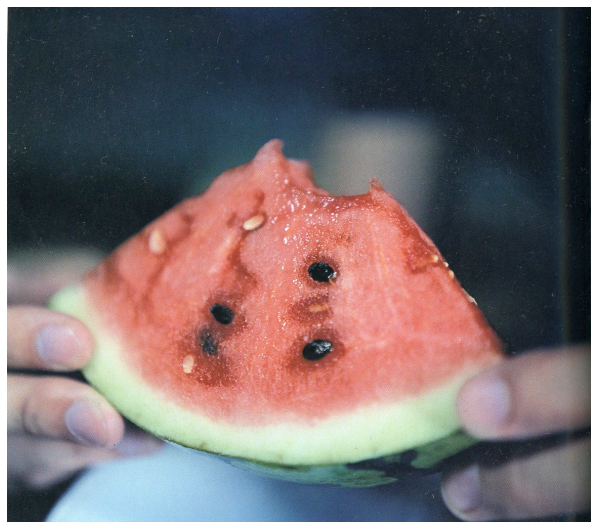
*Martin Parr – The last resort – 1983-1986*

Martin Parr ha fatto dell'utilizzo del flash adatto per gli still-life, il suo strumento preferito per fotografare le persone, con il risultato di aver creato uno stile tutto suo. L'utilizzo di un flash così potente a distanza ravvicinata e direzionato verso i soggetti, crea un effetto di illuminazione dei soggetti stessi per cui spiccano rispetto al resto del fotogramma. È come se creasse le vignettature che utilizzava la Woodman, ma al contrario: invece di farle in camera oscura, scurendo i bordi, Parr le crea in fase di scatto attraverso illuminando maggiormente il centro della fotografia. Il risultato è, con le dovute differenze d'intensità della vignetta, e dell'utilizzo del colore rispetto al bianco e nero della Woodman, simile. Ma con scopi assolutamente differenti sia dalla fotografa americana che da Rinko Kawauchi.

La differenza risiede nella ricerca stessa dei due artisti: Martin Parr è da 40 anni impegnato a fotografare gli aspetti più *kitsch* della società dei consumi e di massa, e il suo accorgimento crea una fotografia dello stesso gusto. Rinko Kawauchi invece utilizza il flash in modo tale da far vedere che il colpo di flash è presente nella fotografia, con i dovuti riflessi. Non avvicinando in questo modo la fotografia a effetti pittorici, ma accostandola di più a un uso amatoriale dello strumento. Questo aiuta il suo stile a dare la sensazione che la fotografia potrebbe essere stata scattata da chiunque, creando un coinvolgimento maggiore dei lettori del libro e dei visitatori delle sue mostre, e avvicinando i momenti del suo vissuto a quelli del vissuto di ciascuno. L'estetica in questo caso si nutre della presenza del flash, e sebbene l'eccesso di luminosità sia spesso stato considerato un errore, nel suo caso, come nel caso di Martin Parr, lo stile segue la tematica trattata, per cui si può dire che non c'è un'estetica che sia slegata dall'etica.

Gli still-life dell'*oikos* fanno entrare nella fotografia una serie di oggetti a cui non è mai stata prestata attenzione da parte degli artisti, e che soltanto una ricerca sulla vita quotidiana poteva rivalutare. Talvolta alcune di queste fotografie sono di forte suggestione, tanto da essere delle riflessioni sul vivere contemporaneo.

L'anguria, per esempio, è presente più volte all'interno del libro. Oltre all'immagine del taglio dell'anguria, è presente anche la foto di un membro della famiglia con una fetta tra le mani, e successivamente, un'altra foto, di un altro momento (la fetta di anguria non è la stessa), in cui ci sono i resti nel piatto.



*Rinko Kawauchi – Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

Queste tre foto (quella del taglio dell'anguria è già stata mostrata in precedenza), formano un trittico ideale, una sequenza che si apre a diverse interpretazioni.

Il taglio dell'anguria, è di fatto la divisione e la condivisione del cibo nella famiglia, mentre la seconda foto si sposta dalla dimensione collettiva a quella del singolo, del consumo del frutto, e infine, ci sono gli avanzi nel piatto. Questo trittico ideale, anche se racconta con estrema semplicità la scansione temporale dalla divisione all'atto del mangiare, fino alla presenza degli scarti nel piatto, apre una riflessione sul consumo e sulla produzione di resti, che da un momento all'altro si apprestano a diventare spazzatura. Zygmunt Bauman aveva aperto una riflessione in merito nel suo volume *Vite di scarto*,<sup>375</sup> in cui si concentra sulla produzione di rifiuti della società contemporanea. Secondo Bauman c'è

---

<sup>375</sup> Z. BAUMAN, *Vite di scarto*, Laterza, Bari, 2005.

un'analogia tra la produzione di rifiuti materiali dovuti alla produzione e al consumo, e i rifiuti umani prodotti dalla storia, dal momento che si basano sullo stesso processo. A proposito della produzione di rifiuti materiali, Bauman fa l'esempio dei capelli, che nel momento stesso in cui vengono tagliati, da parte del corpo diventano spazzatura, e lo stesso avviene per le unghie.<sup>376</sup> Il racconto della fotografa giapponese, nel suo essere *molecolare*, ha certamente un rapporto con il *molare*, e dalla famiglia si passa alla storia. I resti di cibo nel piatto sono le piccole macerie del passaggio dell'*Angelus Novus* di Klee descritto da Benjamin<sup>377</sup>, ma non sul piano della storia come *history*, quanto sul piano della *story*.

Sullo sfondo di azioni quotidiane dunque, le foto della Kawauchi più che essere delle riflessioni in sé, sono materia prima proveniente dal nucleo fondamentale della società, la famiglia, con le sue tradizioni e le sue abitudini. Si tratta dunque di dispositivi capaci di porre delle domande, degli interrogativi, nella mente dei fruitori. Lo stesso vale per alcuni dettagli tratti dall'agricoltura.



*Rinko Kawauchi – Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

---

<sup>376</sup> Ivi, p. 97.

<sup>377</sup> W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2010, p. 80.

In questa foto, una piantina capovolta di cui vengono mostrate le radici, diventa simbolicamente una riflessione sull'importanza delle radici, così come accade anche nel film di Paolo Sorrentino *La grande bellezza*, nel momento in cui la santa si volta verso Gep Gambardella e dice:

Suor Maria: Perché non ha mai più scritto un libro?

Gep Gambardella: Cercavo la grande bellezza, ma non l'ho trovata

Suor Maria: E sa perché io mangio solo radici?

Gep Gambardella: No perché?

Suor Maria: Perché le radici sono importanti.<sup>378</sup>

Gep Gambardella, dopo aver scritto un romanzo da giovane che aveva vinto il premio Bancarella, abbandona la scrittura romanzesca e diventa giornalista. A sessantacinque anni, comincia ad avere dei dubbi "spirituali", come lui stesso li definisce, e capisce che l'unico modo per dare una risposta alle sue istanze interiori è quello di scrivere il suo secondo romanzo. La risposta di suor Maria sembra indicare allo scrittore le radici come nuovo punto di partenza, e sebbene il film finisca, esso lascia intendere che il secondo romanzo di Gep Gambardella avrà sicuramente un legame con le sue radici e la sua storia.

*Cui Cui*, è il romanzo visivo delle radici, in una narrazione in cui anche una piantina capovolta può rievocare l'importanza delle origini e della famiglia che ci ha accolto nel venire al mondo.

---

<sup>378</sup> P. SORRENTINO, *La grande bellezza*, Indigo, Medusa Film, Babe Films, Pathé Pictures, France 2 Cinema, Italia-Francia, 2013.



### 4.3.3 Gli affetti, la vita e la morte.

Sebbene i componenti della famiglia compaiano già nelle fotografie precedentemente mostrate, attraverso il dettaglio di una mano, o di un gesto, Rinko Kawauchi dedica delle fotografie specifiche ai suoi affetti, a cui si aggiungono la venuta di una nipote, e la morte di due membri. Questi eventi, come precedentemente detto, anche se non sono quotidiani, accadono nel quotidiano.



*Rinko Kawauchi – Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

Il momento della cena, che costituisce un momento di raccolta della famiglia, viene raccontato dalla fotografa giapponese attraverso l'immagine di una tavolata, con tutti i componenti al tavolo, in procinto di mangiare. In realtà il cibo meriterebbe un capitolo a parte, dal momento che l'attenzione prestata a questo aspetto della vita di famiglia è notevole. Ci sono infatti molte fotografie



della preparazione delle pietanze, che ci mostrano il cibo in fase di preparazione, o la preparazione con attenzione a chi lo sta preparando. Inoltre la dimensione del pranzo o della cena, è anche presente nella dimensione pubblica, ritornano infatti diverse fotografie in cui si vede qualcuno della famiglia in un ristorante intento a mangiare, così come talvolta, anche gli still-life raccontano del rapporto col cibo all'interno della famiglia.

I ritratti dei parenti attraversano tutto il libro, come in questa foto che ritrae i nonni.



*Rinko Kawauchi – Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

I nonni ritornano con una certa costanza all'interno della narrazione visiva, per strada , a casa, mentre curano l'orto, durante i momenti di preghiera, e come ho mostrato, anche mentre il nonno è al supermarket a fare la spesa, finanche nei momenti della malattia, prima della nonna, e successivamente del nonno, fino alla sua morte.



*Rinko Kawauchi – Cui Cui – Untitled – 1992-2005*

Queste immagini, distanti tra loro al momento del libro, ci mostrano un primo momento in cui l'anziana signora si trova in ospedale, evidentemente per un'operazione, e successivamente, troviamo la situazione capovolta, in cui il nonno si trova in ospedale e la nonna lo assiste. Queste fotografie trasudano umanità, e soprattutto di cura reciproca di due amanti che hanno trascorso la vita insieme uno accanto all'altro, anche in questo caso la cura del singolo viene messa in evidenza nella sua reciprocità. Una serie di foto è dedicata alla morte del nonno, in cui dapprima si vede la nonna fuori alla camera d'ospedale entrare per la prima volta dopo la sua morte, successivamente la preparazione del defunto alla sepoltura, il momento della preghiera da parte della sua compagna, il corteo funebre che attraversa il paese e la cerimonia finale in cui tutti i membri della famiglia e i conoscenti si riuniscono per commemorare la persona scomparsa.

Successivamente la figura del nonno ritorna, in modo che l'ordine cronologico viene alterato, a favore di un tempo più intimo e corrispondente ai propri desideri. La penultima foto del libro infatti, che costituisce l'ultimo ritratto, primo della foto di una strada bagnata dalla pioggia, è proprio la foto dei nonni



che si tengono per mano e guardano al cielo. Anche in questo caso, come nel caso di Nan Goldin e di Francesca Woodman, la linearità del tempo passa in secondo piano rispetto al tempo proprio, si tratta dunque di nuovo di preferire l'*aion* a *chronos*.<sup>379</sup>

Alla morte segue la nascita, in particolare, di una nipote. Nello scritto finale che chiude *Cui Cui*, Rinko Kawauchi scrive:

Il y a deux ans mon grand-père est mort; très pueux de temp après, ma belle-soeur s'est retrouvée enceinte. C'est prodigieux, l'effet que produit un bébé. J'ai été très surprise de la joie manifestée par le gens de ma famille à la naissance de mon neveu. Ça me fait tout drôle de me dire que moi aussi, quand je suis née, j'ai été accueillie comme un véritable don du ciel.<sup>380</sup>

Così come viene celebrata la vita della persona scomparsa, altrettanto, ma con tutt'altro stato d'animo, viene celebrata la vita che nasce. L'evento viene raccontato come un momento di grande gioia da parte di tutta la famiglia, e allo stesso tempo la fotografa riflette sulla sua vita, e sul momento della sua nascita, immedesimandosi nell'essere appena nato, e immaginando la stessa reazione di gioia da parte dei suoi genitori e dei parenti più stretti.



Rinko Kawauchi – *Cui Cui* – *Untitled* – 1992-2005

<sup>379</sup> R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi...cit.*, p. 196.

<sup>380</sup> R. KAWAUCHI, *Cui Cui...cit.*, ultima pagina non numerata.

Oltre a raccontare l'evento in tutta la sua tenerezza, mostra anche i gesti di cura nei confronti del neo-nato, che si configurano come cura del singolo anche in questo caso. L'evento viene raccontato in diverse fotografie non messe in sequenza ma intervallate da altri scatti, così come è strutturato l'intero libro.

L'evento viene raccontato attraverso momenti condivisi anche dalla nostra cultura occidentale: nelle immagini si vede la bimba nella culla e i parenti fuori che la osservano mentre dorme, i parenti fuori dall'ospedale che finalmente la portano a casa, a tavola in grembo a una persona della famiglia, e infine un ritratto. A intervallare queste foto c'è anche un'immagine relativa al culto dei morti, in particolare del nonno, che sottolinea come la memoria del nonno sia sempre presente e come venga ricordato attraverso i rituali presso la tomba del defunto. La vita e la morte si alternano nella narrazione, dalla quale emerge su tutto la cura del singolo, che si manifesta attraverso dei gesti di cura verso la neo-nata, e attraverso il ricordo e i riti, per la persona scomparsa.

La fotografia racconta tutto questo in una narrazione che si lascia sentire e comprendere attraverso l'intuizione. Infatti, per noi occidentali, il testo fotografico è altamente accessibile, nonostante le differenze di tradizioni e di cultura, data la somiglianza dei gesti che si svolgono all'interno dell'*oikos*, e che, in risposta a Hegel, raggiunge l'universale che ad Antigone era stato precluso proprio grazie a questa condivisione. Sulla questione della cittadinanza vorrei lanciare una provocazione, dato che come Simona Marino ha mostrato, Antigone non sarà mai cittadina del mondo. La mia idea infatti è che non ci può essere cittadinanza senza cura del singolo. Se la struttura delle comunità ancora oggi è basata sulle famiglie, siano esse di sposi, di famiglie omogenitoriali, o di coppie conviventi, allora la cura del singolo è ancora protagonista dell'*oikos*, ed è il principio grazie al quale oltre all'*oikos* stesso, sarebbe opportuno relazionarsi anche ai membri della propria comunità e delle altre comunità, dal momento che quello dell'*oikos* è il sentimento più forte. Luoghi e persone dovrebbero dunque

essere i destinatari di sentimenti che nascono a partire dal modello dell'*oikos*, cosa che tutt'oggi, è ancora ben lungi dall'essere realizzata.

Per quanto riguarda il lavoro di Rinko Kawauchi, il suo merito è quello di aver creato un blocco di sensazioni fatto di percetti e affetti in grado di offrire nuovi modi di sentire e vedere l'*oikos*, dando importanza a qualcosa che è continuamente sotto i nostri occhi, e che pure è difficile vedere. Se la causa è l'attenzione che i media portano dentro le case su catastrofi ed eventi mondiali, o semplicemente l'abitudine, questo è rilevante fino a un certo punto. Il lavoro della Kawauchi infatti è allo stesso tempo una pratica e un monito, affinché non diventiamo estranei a noi stessi e alle cose più care che abbiamo.

## 5. JEN DAVIS. L'AUTORITRATTO E IL DIVENIRE

### Self-Portraits: la fotografia come tecnica di soggettivazione etopoietica

#### 5.1 La scrittura di sé e la fotografia

In *La scrittura di sé*<sup>381</sup>, Michel Foucault racconta, attraverso *Vita di Antonio* di Anastasio, la tecnica di scrittura praticata dagli asceti durante i momenti di solitudine. La principale preoccupazione di chi aveva deciso di vivere in solitudine era quella di mantenersi puri nei pensieri e nelle azioni, ma proprio la condizione di solitudine, di fatto generava una libertà che poteva finire con l'essere incontrollata. Il principio per cui questa tecnica poteva garantire l'autocontrollo della mente e del corpo, era intrinseco al senso stesso dell'allontanamento dalla società: la solitudine. Anastasio, nel suo libro,<sup>382</sup> ne spiega il funzionamento, sostenendo che la scrittura di sé doveva essere considerata come un racconto da far leggere ad altre persone. In questo modo, chi scriveva avrebbe provato vergogna nel condividere pensieri e azioni peccaminose con il proprio prossimo. Foucault sostiene che la pratica della scrittura di sé era complementare alla vita di chi aveva scelto l'anacoresi, essa infatti aveva la funzione di sostituire lo sguardo degli altri, e far pervenire l'anacoreta all'autocontrollo. Un modo per conservarsi integri e lontani da atti e pensieri biasimabili, e anche un modo per supplire alla mancanza degli altri. Questa pratica aveva anche un'altra funzione, quella di servire da confronto contro la potenza ingannatrice del demonio: in questo caso la scrittura aveva la funzione di dissipare con la sua staticità, le trame intessute dal nemico.

In altri termini, in assenza di persone, la scrittura sostituiva la compagnia e accendeva una luce chiara e forte quando la mente cadeva in errore o correva il rischio di cadere in tentazione. La pratica della scrittura, racconta Foucault, non riguardava soltanto chi era coinvolto nella vita religiosa e nel ritiro, ma era molto diffusa in epoca imperiale: Seneca con le *Epistole a Lucilio*, Plutarco,

---

<sup>381</sup> M. FOUCAULT, *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, Feltrinelli, Milano, 1998.

<sup>382</sup> ANASTASIO, *Vita di Antonio*, tr. it. Di P. Citati e S. Lilla, Milano, 1974.



Marco Aurelio ed Epitteto utilizzavano ampiamente questa tecnica. Dall'utilizzo che ne facevano questi scrittori, si coglie il legame che c'era tra il pensiero e la scrittura. Il legame aveva due principali movimenti: il primo era dalla meditazione alla scrittura, e il secondo dalla scrittura alla meditazione. Questo secondo movimento, aveva una funzione etopoietica, cioè di trasformare la verità in etica, aveva dunque un ulteriore risvolto pratico rispetto alla scrittura: la vita stessa.

La scrittura di sé aveva due principali forme, gli *Hypomnemata*<sup>383</sup> e i diari, in cui sono comprese anche le corrispondenze.

La scrittura degli *Hypomnemata* cominciava dalla lettura, ma non mirava all'apprendimento dell'insegnamento di un autore, alla comprensione di un messaggio, o alla costituzione di uno statuto della conoscenza individuale, tendeva piuttosto all'isolamento di parti di testo che il lettore riteneva importanti per sé. Una volta individuati, venivano scritti nel proprio diario così com'erano nel testo. L'invito che Seneca fa a Lucilio è quello di assimilare questi passaggi, diventare un tutt'uno con essi, così come accade con il cibo, che una volta ingerito viene digerito. L'obiettivo era quello di costituire un corpo che non doveva essere un "corpo di dottrina, ma come il corpo stesso di colui il quale, nel trascrivere le letture, se ne sia impossessato ed abbia fatto propria la loro verità: la scrittura trasforma la cosa vista o udita *in forza e sangue*".<sup>384</sup>

Il processo partiva dall'oggettivazione, dall'incontro degli altri col sé che avveniva tramite lettura, e portava alla soggettivazione, attraverso l'assorbimento di quanto scritto. I risvolti di questa pratica di soggettivazione erano un importante strumento di etopoiesi, ovvero, costituivano degli addestramenti a partire dai quali il soggetto innescava il proprio divenire.

I diari, oltre ad essere considerati come strumento della scrittura di sé, erano anche i testi su cui ci si basava per inviare delle missive, come dimostra la

---

<sup>383</sup> M. FOUCAULT, *La scrittura di sé...cit*, p. 10.

<sup>384</sup> Ivi, p. 11.

corrispondenza di Seneca con Lucilio. Nelle sue epistole, Seneca offre consigli che sono importanti innanzitutto per se stesso e Foucault sottolinea che la lettera, è diversa rispetto alla pratica degli *Hypomnemata*, perché attraverso di essa si manifesta la persona che scrive. La lettera rende presente, non limitandosi soltanto al racconto della propria vita quotidiana, né rendendo vivo il ricordo della persona che scrive, ma rendendola presente “in una sorta di presenza immediata e quasi fisica”<sup>385</sup>. Il senso della lettera è dunque la rivelazione, nell’accezione di manifestazione di sé all’altro, attraverso la scrittura. Il risultato è una sorta di faccia a faccia tra mittente e destinatario.

Ho scelto questo scritto di Foucault per raccontare il progetto fotografico Self-Portraits di Jen Davis,<sup>386</sup> fotografa americana oggi trentaquattrenne, perché ritengo che l’uso della fotografia in questo progetto, sia per alcuni aspetti fondamentali una *scrittura di sé*, e dunque, una *fotografia di sé*.

Dopo aver conosciuto il suo lavoro attraverso un amico, ho visto il suo sito e il progetto Self-Portraits, e ho deciso di intervistarla. L’intervista da cui sono tratte le citazioni è stata realizzata nell’estate del 2012 a New York, a casa sua.

Il progetto focalizza la sua attenzione sul corpo della fotografa, attraverso una serie di autoscatti (54 in tutto), realizzati tra il 2002 e il 2013.

---

<sup>385</sup> Ivi, p. 14.

<sup>386</sup> Jen Davis nasce nel 1978 ad Akron nello stato dell’Ohio, nella conversazione che abbiamo avuto nell’estate del 2012 a New York, nel suo racconto emergono due ricordi d’infanzia relativi alla fotografia: il primo è la scatola dove la madre teneva le fotografie di famiglia, che Jen Davis amava guardare e soprattutto riorganizzare all’interno della scatola, dal momento che la madre riponeva tutte le foto senza un preciso ordine. Il secondo ricordo è quello delle cene che i genitori tenevano con i parenti dopo un viaggio, e durante le quali venivano proiettate le diapositive con il diaproiettore. Jen Davis ricorda, che tra la noia e la distrazione del resto della famiglia, lei era curiosa di quelle fotografie ed era lì ad interrogare i genitori su quei posti lontani. Durante gli anni della High School, segue una classe di fotografia dove apprende gli aspetti tecnici che la portano ad un primo approccio più tecnico con la fotografia. Successivamente si trasferisce a Chicago al Community College, dove ha modo di approfondire maggiormente e in maniera più esaustiva gli aspetti tecnici della fotografia. Come buona parte dei fotografi della sua età e dei suoi predecessori, Jen Davis ha cominciato a scattare in bianco e nero per poi passare al colore. Il passaggio è avvenuto nel momento in cui, trasferitasi a New York per seguire delle classi di fotografia alla Columbia University, mentre scattava delle foto a una ragazza, ebbe il desiderio di vedere il colore della sua pelle nelle fotografie. Questo evento è a ridosso dell’inizio del suo progetto Self-Portraits, della cui genesi parlerò in seguito.

La genesi del progetto risale agli anni in cui Jen Davis studiava fotografia alla Columbia. In quel periodo aveva come compito quello di fotografare una persona per semestre,<sup>387</sup> ma cominciò presto a chiedere sempre maggior impegno durante gli shooting alla ragazza che fotografava. Lentamente quello che era nato come un compito divenne un desiderio e capì che in realtà stava utilizzando qualcun altro “as a surrogate for myself”<sup>388</sup>, come dichiara nell’intervista.

Per sette anni Jen Davis ha avuto come unico soggetto fotografico sé stessa. Spinta dal bisogno di raccontare il suo senso di isolamento e di solitudine, nel 2002 si è accorta che questo non poteva avvenire attraverso un altro soggetto fotografico, perché era il proprio corpo il luogo di quella lontananza dal mondo, nel mondo: il corpo dunque come luogo d’incontro, ma anche come luogo di solitudine, laddove l’incontro non accade.

Il primo contatto tra il progetto *Self-Portraits* e la scrittura di sé di Foucault avviene su questo senso di solitudine, che nel caso del libro, è riferito agli anacoreti, e corrisponde a una pratica religiosa, mentre nel caso di Jen Davis, è una sensazione che nasce da un’esperienza, e rappresenta il suo modo di vivere il rapporto con il mondo nei primi anni del duemila<sup>389</sup>. Quando questa sensazione di disagio s’incontra con la fotografia, *Self-Portraits* ha inizio, ed è grazie a questo progetto che lei può sdoppiarsi, uscire dal proprio corpo per tutto il tempo che vuole, e guardarsi dall’esterno. In altre parole, i suoi autoritratti le mostrano il suo corpo percepito in relazione con l’ambiente, con le

---

<sup>387</sup> Intervista, pagina 6.

<sup>388</sup> Intervista, pagina 6.

<sup>389</sup> Nell’intervista, Jen Davis racconta che durante l’adolescenza era perfettamente a suo agio con sé e con il mondo esterno: aveva molti amici, praticava lo skate, e anche se non riusciva a correre perfettamente, nulla le impediva di vivere la sua vita al meglio, nonostante ciò, lei sostiene che già in quel periodo avvertiva qualcosa che non andava. Ne era cosciente attraverso lo sguardo di sua madre, quando voleva comprare un paio di jeans che le piacevano e non le andavano. Nel ripensare il suo post adolescenza poi, sente di aver perso alcune esperienze tipiche di quell’età, una su tutte, l’amore.

persone che la circondano, facendola riflettere su questo senso d'isolamento e di solitudine.

L'uso della scrittura di sé e la fotografia così come la pratica Jen Davis, partono dalla stessa condizione, il distacco dalla comunità, e la necessità di avere uno strumento per sopperire all'assenza degli altri, che nel caso dell'anacoresi era la scrittura, e in questo caso la fotografia. La differenza è che mentre la scrittura garantiva la presenza degli altri a sé nei momenti di ritiro spirituale degli anacoreti, la fotografia rende presente a sé lo sguardo degli altri su di sé, come mostrano alcune immagini che si trovano di seguito.

Un altro punto di contatto importante tra lo scritto di Foucault e *Self-Portraits* è che la pratica di scrivere i propri pensieri in un taccuino, in fotografia si traduce nel genere dell'autoritratto, sul quale è opportuno soffermarsi per una riflessione.

Il genere dell'autoritratto è quasi esclusivamente una prerogativa di donne, gay, lesbiche e transgender che hanno utilizzato la fotografia.<sup>390</sup> Quest'affermazione non è un'astrazione né vuole essere una generalizzazione, ma proviene dall'analisi delle pratiche fotografiche degli artisti contemporanei e del 900<sup>391</sup>. Esaminando i fotografi che hanno realizzato autoritratti, mi accorgo che sono una minoranza, e gli autoritratti nel percorso fotografico di ciascuno (da Stieglitz

---

<sup>390</sup> Ricordo, tra gli altri, Robert Mapplethorpe, che ha dedicato ampio spazio al genere dell'autoritratto, mettendo in evidenza la leggerezza del corpo e anche degli aspetti più intimi come la propria sessualità e i propri desideri, Luigi Ontani, Yasuma Morimura, Pierre e Gilles, Urs Luthi, Pierre Molinier, che ha ispirato i lavori di Cindy Sherman, il duo artistico Eva e Adele, Mark Morrisroe, Jacopo Benassi, Gary Lee Boas. Per uno studio più approfondito rimando ai testi di E. VIOLA, tra cui *No fashion, please! Fotografie zwischen Gender und Lifestyle / Photography between Gender and Lifestyle*, Ed. Kunsthalle Wien, 2011, e *Arte vs Moda: Les Liaisons Dangereuses*, in G.A. Matt, P. Weiermair, 2011.

<sup>391</sup> In pittura, arte molto più antica della fotografia, l'autoritratto tra i pittori è stato spesso praticato, per legame personale, ricordo gli autoritratti di Caravaggio, Poussin, Courbet, Van Gogh, Munch, Schiele, Picasso, Francis Bacon. Ma c'è da dire che solo in pochi ne hanno fatto ampio uso fino al punto in cui la loro opera è stata caratterizzata da questo genere. I più ossessionati dall'autoritratto sono stati sicuramente Van Gogh, e Egon Schiele e Francis Bacon, che oltre ai suoi dipinti, era solito scattarsi autoritratti nelle Photomaton, le cabine per le fototessere, di cui se ne conservano un gran numero. Per uno studio più approfondito si veda É. POMMIER, *Il ritratto*, Einaudi, Torino, 2003.

a Martin Parr), sebbene abbiano una certa importanza all'interno della produzione di ognuno di essi, non sembrano essere mai un progetto sul proprio corpo, sulle proprie sensazioni, sui propri sentimenti o legami affettivi.<sup>392</sup> Essi sembrano più tesi a raccontare una certa idea o visione del mondo, come spesso accade nell'elaborazione di un blocco di sensazione da parte dei fotografi.

Lo stesso sosteneva Bacon a proposito della pittura, riporto quanto dice a proposito di Van Gogh, uno dei suoi pittori preferiti: "Per me Van Gogh è sempre di capitale importanza. Ha trovato un modo di rendere la realtà, compresi i suoi aspetti più semplici, e questo modo non è realista, ma molto più potente del semplice realismo. È veramente un modo di ricreare la realtà".<sup>393</sup>

Bacon non è molto lontano da Deleuze, quando in una lettera a Kuniichi Uno del 1984 parla della creazione artistica, sostiene che la creazione genera dei blocchi di sensazione, che sono composti da percetti e affetti. I percetti sono "i nuovi modi di vedere o percepire",<sup>394</sup> e gli affetti sono dei nuovi modi di sentire il mondo. Sebbene sia impossibile separare percetti da affetti, poiché essi sono tra di loro in un rapporto simbiotico (non ci sono nuovi modi di vedere il mondo senza nuovi modi di sentirlo e viceversa), mi sento di poter affermare che nella produzione dei fotografi, prevale, la parte relativa ai percetti, e nella fotografia delle donne, dei gay, e delle lesbiche e dei transgender, la parte relativa agli affetti.<sup>395</sup> Anche in questa seconda tranche c'è un'ulteriore differenza: vedendo i lavori di gay, lesbiche e transgender, è evidente che prevale, all'interno dell'affezione, l'aspetto della sessualità. Questo mi spinge a pensare che per loro quella della sessualità sia la questione più importante, poiché è legata a concetti come il riconoscimento, l'identità, la libertà e il diritto alla felicità. Il loro è un

---

<sup>392</sup> Ricordo l'autoritratto di Martin Parr al Luna Park, perfettamente in linea con il suo lavoro sul tempo libero, Helmut Newton, David LaChapelle, Luigi Ghirri, Lee Friedlander, come esempi di fotografi che hanno scattato autoritratti.

<sup>393</sup> M. ARCHIMBAUD, *Francis Bacon – Conversazioni*. Ed. Le Mani, Genova, 1999, p. 27.

<sup>394</sup> G. DELEUZE, *Come abbiamo lavorato in due*, trad. it. di G. Frasca, in «L'espressione», I, marzo 2004, Cronopio, p. 18.

<sup>395</sup> Rimando agli autori citati nella nota numero 10.

programma artistico con una fortissima valenza di rivendicazione politica. Per le donne, l'aspetto della sessualità è sicuramente importante, ma è accompagnato da una forte ricreazione della loro vita affettiva.



## 5.2 L'autoritratto e le donne.

Gli autoritratti delle donne sono leggibili come una narrazione di sé. Che sia il racconto della vita affettiva, sessuale, di una violenza subita, della vita quotidiana, c'è sempre una costante: la creazione di un blocco di sensazione autoreferenziale. Mentre la proposizione è legata alla referenza, l'autoreferenzialità, l'indipendenza da ulteriori mediazioni del blocco di sensazione, si pone come evento puro<sup>396</sup>. L'assoluta indipendenza della creazione artistica delle donne è confermata anche da un dato tecnico: non c'è nessuno tra la macchina fotografica e la donna fotografa che si fotografa, nessuno a premere il tasto dello scatto, e dunque non c'è mediazione di terzi: è la creazione di un blocco di sensazione di sé dal proprio punto di vista decentrato, spersonalizzato. Inoltre, l'arte, e la fotografia delle donne ancor di più, hanno sempre una valenza politica per diversi motivi: innanzitutto, per dirla con Deleuze, è la fotografia di una minoranza<sup>397</sup>, e non semplicemente perché un minor numero di donne svolge attività relative alla fotografia nel sistema dell'arte, il concetto di minoranza è qualcosa di più complesso.

Si tratta della creazione di blocchi di sensazione sempre legati strettamente al proprio vissuto, o meglio, a partire dal proprio vissuto. Mentre negli uomini prevale il desiderio di mostrare la propria visione del mondo, le proprie passioni, o dar voce ad aspetti marginali e poco presi in considerazione dalla società. Le donne dimostrano, attraverso i lavori fotografici, il legame con il proprio vissuto, sempre a partire dal proprio corpo. L'autoritratto delle donne non è un'esposizione né una mostra di sé; si tratta piuttosto d'immettere un flusso di sensazioni in un apparecchio capace di materializzare questo flusso. Le relazioni con gli altri sono sempre a partire dal proprio corpo, e i corpi delle donne hanno sempre una valenza politica nel momento in cui si mettono in gioco, dal

---

<sup>396</sup> Ciò che vale per il *concetto*, vale anche per il *blocco di sensazione*, dal momento che entrambi sono rispettivamente la creazione della filosofia, e la creazione dell'arte.

<sup>397</sup> Il riferimento al concetto di minoranza è il motivo principale del libro che Deleuze e Guattari hanno dedicato a Kafka: G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996.

momento che l'uomo, il corpo dell'uomo e l'uso che l'uomo fa del corpo delle donne nella vita e attraverso le immagini, è espressione di una cultura dominante. A tal proposito è interessante notare come in Deleuze ci sia un divenire-molecolare, un divenire-impercettibile, divenire-personaggio, divenire-animale, mentre è totalmente inesistente la possibilità di divenire-uomo poiché l'uomo, al mondo, è la forma d'espressione dominante. È interessante il dibattito sul senso della scrittura che avviene attraverso un commendo di Deleuze a Lucàcs. Quest'ultimo sosteneva infatti che il romanzo fosse "la forma della virilità della forma dominate al mondo, "è colui che sempre si è imposto e s'impone su ogni materia, e sottomette tutto ciò che lo circonda".<sup>398</sup> È questo il motivo per cui Deleuze afferma che la vergogna di essere uomo è uno dei migliori motivi per scrivere.<sup>399</sup>

L'uomo è solo il punto di partenza del divenire attraverso la scrittura, l'arte, la fotografia, mai un punto d'arrivo. Di contro la fotografia delle donne è sempre una forma di rottura con gli schemi e le convenzioni sociali. Come sostiene Rosi Braidotti, "La teoria della differenza sessuale è una modalità di pensiero reattiva o critica ma anche una teoria propositiva in quanto esprime la passione politica femminista per il cambiamento sociale e le trasformazioni profonde del soggetto"<sup>400</sup>. Le donne offrono sempre un'immagine alternativa delle diadi bello/brutto, normale/patologico. Inversione delle diadi, rottura del binarismo, impossibilità di tracciare un confine netto tra concetti in opposizione, sono alcune delle caratteristiche dei blocchi di sensazione creati dalle donne. Da qui la creazione di percetti che offrono nuovi sguardi sul mondo, sulla vita, sul quotidiano. Ma questi sono solo gli effetti collaterali della creazione delle donne, poiché il primo movimento verso l'arte è dato dal desiderio di divenire.

---

<sup>398</sup> Il rimando è alla mia tesi di laurea specialistica dal titolo *Indifferenza e felicità: una lettura deleuziana de La Mort Heureuse (1936-8) di Albert Camus*, presso la Federico II di Napoli, 2006, p. 37.

<sup>399</sup> G. DELEUZE, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, p. 13.

<sup>400</sup> R. BRAIDOTTI, *Madri mostri e macchine*, Ed. Manifesto Libri, Roma, 2005, p. 19.

Eppure, per quanto tutte abbiano qualcosa in comune, (il fatto stesso di essere donne, di aver ricevuto un'educazione fallologocentrica, di essere una minoranza), il lavoro di ognuna viene maggiormente a diventare significativo nel momento in cui si mettono in evidenza sia somiglianze che differenze. Ogni donna che ha sperimentato l'autoritratto l'ha fatto in modo diverso, facendo proprio questo genere, piegandolo alle proprie sensazioni. L'autoscatto, da un lato accomuna tutte le autrici di cui mi accingo a parlare, dall'altro lato è sempre una sperimentazione di unica che si differenzia dalle altre, per cui è necessario mettere in risalto le differenze che ci sono tra gli autoritratti delle diverse autrici. Prenderò in considerazione, Francesca Woodman, Nan Goldin, Cindy Sherman, Jen Davis.

Non è certamente una novità che l'opera di Francesca Woodman sia fondata interamente sull'autoritratto<sup>401</sup> e sul divenire dell'autrice, ma è interessante vedere, come già nella sua prima fotografia, scattata a 13 anni, era presente in sintesi tutto il lavoro che avrebbe realizzato fino alla morte a 22 anni.



---

<sup>401</sup> M. PIERINI, *Dialogo a una voce*, in *Francesca Woodman*, SilvanaEditoriale, Milano, 2009, p.13.

In questa foto, accompagnata dalla scritta che Francesca Woodman era solita apporre su un bordo della stampa, troviamo in nuce tutta la sua poetica, come ho scritto nel capitolo a lei riferito. Il primo elemento che salta all'occhio, è il volto girato in modo da essere interamente coperto dai capelli. Spesso, nei suoi lavori successivi, la fotografa americana ha nascosto il proprio viso attraverso gli stessi capelli, l'uso di maschere, la fotocopia su carta semplice, lo specchio, la carta da parato. Un'identità, tanti modi per nasconderla, per alterarla, per trasformarla, al fine di svuotarla e mostrare la vera essenza della sua vita e del suo lavoro: mettere in evidenza la differenza tra lo sguardo degli altri su di sé e lo sguardo di sé su se stessa.

Inoltre, Francesca Woodman non ha mai realizzato soltanto fotografie di sé, ma sempre di sé in uno spazio. Il rapporto tra il corpo e lo spazio, è un'altra caratteristica fondamentale su cui si basa il suo originalissimo modo di fare fotografia, ed è proprio in questo rapporto che troviamo l'insieme delle relazioni che hanno caratterizzato la sua opera: gli alberi, gli interni delle case, le vetrine in cui spesso si è racchiusa all'interno delle stanze, gli amici e le amiche, i parenti con cui si fotografava.

Infine, ed è questo l'elemento rilevante per questo confronto tra diversi autoscatti di diverse autrici, si coglie il desiderio di fotografarsi e di far vedere che lo scatto era un autoritratto, dal momento che il cavo che tiene in mano è il cavo dell'autoscatto. Nella sua produzione successiva, non è presente il cavo flessibile, ma la Woodman riesce a comunicare in maniera efficace la volontà dell'autoritrarsi attraverso la continuità con cui si fotografa. Non credo ci sia un elemento in particolare che faccia percepire a chi guarda le sue fotografie che esse sono tutti autoritratti, però nel guardare la sua opera, nello sfogliare i suoi libri, la sensazione che si ha è quella di avere davanti una fotografa che ha fatto tutto da sola: ha scelto il luogo, si è relazionata ad esso interagendo con quello che il luogo aveva da offrire, ha scelto l'inquadratura, si è posizionata, ha

impostato la camera, e infine ha scattato. Forse la sua creazione è stata proprio quella di lasciar presagire in qualche modo non del tutto definibile, tutte le fasi che precedono lo scatto, e di lasciar presagire che lei avesse ideato e diretto tutte quelle fasi. Dunque, il fatto che sia stata in grado di trasmettere questa sensazione, come vedremo a breve, è differente rispetto al lavoro delle altre fotografe che ho citato e di Jen Davis.

L'autoritratto di Diane Arbus, se per certi aspetti si avvicina a quello di Francesca Woodman, per altri se ne distacca.



innanzitutto Diane Arbus non ha trascorso la sua vita scattando autoritratti, ma si è concentrata sul mondo esterno, e su sugli aspetti inquietanti nascosti nella quotidianità della società americana.

L'autoritratto è stato scattato nel 1945 a New York, e ritrae Diane Arbus seminuda all'età di 22 anni. Ciò che accomuna questa foto a quella

precedentemente è la volontà di mostrarsi in fase di autoscatto. Così, se prima nella foto della Woodman c'era il cavo flessibile, qui a rafforzare questa intenzione, c'è l'intero banco ottico riflesso in uno specchio (altro elemento nuovo rispetto al primo autoritratto). Ma il senso di questa fotografia non si ferma al racconto di sé, dal momento che la Arbus, avrebbe messo al mondo di lì a poco suo figlio. L'autoritratto in questo caso racconta l'esperienza della maternità e in particolare il corpo che cambia. Il ventre gonfio e i seni che si preparano all'allattamento, con la consapevolezza di avere un corpo che si prepara a staccarsi per sempre dal figlio, ma che al momento è ancora il corpo sentito come proprio.

Un uso del tutto differente dell'autoritratto è quello che si trova nei lavori di Cindy Sherman, dove la preparazione alla fotografia è di gran lunga più impegnativa rispetto alla fotografia stessa. Quelle della Sherman, sebbene sembrino performances, in realtà trovano il proprio compimento nella realizzazione dell'immagine fotografica.





Gli autoritratti di Cindy Sherman sono caratterizzati spesso da due movimenti, uno che tende, attraverso la fotografia, a scoprire qualcosa di sé di non ancora conosciuto, e l'altro che "preleva dalla realtà ciò che la società vuole far passare per normale e che invece fa parte delle aberrazioni della sua contemporaneità".<sup>402</sup>

Il primo movimento spinge affinché attraverso la fotografia emerga lo sguardo dell'altro su quell'altra che lei stessa è nella misura in cui diviene a mezzo della fotografia.<sup>403</sup> Il secondo movimento invece tende a rivoltare la cultura della sua società trasformandola in un prodotto artistico e in uno strumento di riflessione. Probabilmente mai nessun lavoro sull'autoritratto ha avuto un impegno politico e sociale così forte, ovvero, nessuno ha mai assunto un impegno politico così forte attraverso gli scatti delle proprie performaces.

Questo modo di fare autoritratto, almeno nella forma, ha dei punti in comune con Jen Davis, infatti, il filo dell'autoscatto non è mai visibile, e questo genera una certa distanza tra la fotografa che fotografa e la fotografa fotografata. C'è un prendere distanza dal sé come soggetto fotografante per concentrarsi sul sé come soggetto fotografato. L'obiettivo, in entrambi i casi, è far emergere attraverso la fotografia lo sguardo degli altri su di sé. A questo punto avviene uno spostamento, il fotografo si guarda attraverso lo sguardo degli altri, come vedremo più da vicino con Jen Davis.

Il lavoro di Nan Goldin per certi versi è simile a quello di Cindy Sherman, perché di riflesso ha comunque una valenza politica e sociale, ma il suo desiderio è quello di raccontare attraverso la fotografia la propria vita, in particolare i suoi affetti, con cui condivide la maggior parte del tempo, e la sua sofferenza, causata

---

<sup>402</sup> G. CALLEGARI, *Attraverso la paura. Il laboratorio fantasmatico di Cindy Sherman*, in *La Camera blu*, Rivista del dottorato di studi di Genere dell'Università di Napoli Federico II, 2009, Numero 5, pp. 65-82.

<sup>403</sup> Ivi, p. 77, e anche S. WILKOP, *Cindy Sherman*, Germania 2008, film documentario. 26'.

dal rapporto con la sua famiglia, dalla morte a 18 anni della sorella, e dall'uso di droghe e alcolici.



Questa foto s'intitola *One month after being battered*, e risale al 1984. Anche in questo caso la fotografia assume un valore che si avvicina a quello della scrittura di sé, dal momento che restituisce all'altro che guarda la fotografia, un'immagine di sé più distaccata, che induce alla riflessione su qualcosa che è andato storto nella relazione e che ha prodotto violenza. Probabilmente durante quel mese che separa l'evento dallo scatto, Nan Goldin si è guardata ogni giorno allo specchio, allora la domanda che mi sono posto è: che senso ha questa fotografia, se non aggiunge nulla di nuovo alla funzione dello specchio?

Effettivamente in questo caso la fotografia accoglie la funzione dello specchio, ma va ben oltre. Nel momento in cui i lividi scompaiono dal volto, la fotografia conserva ancora quei segni di un corpo che è stato malmenato e che anche se è guarito, corre sempre il rischio di tornare a subire maltrattamenti. In *Che cos'è la*

*filosofia?* Deleuze e Guattari scrivono: “[gli artisti] hanno visto qualcosa di troppo grande per chiunque, di troppo grande anche per loro e che gli ha impresso il marchio discreto della morte. Ma questo qualcosa è anche la fonte o il soffio che li fa vivere attraverso le malattie del vissuto (ciò che Nietzsche chiamava salute). «Un giorno sapremo forse che non c’è mai stata arte, ma soltanto medicina».<sup>404</sup> Un ulteriore e più recente riferimento è la scrittrice Marguerite Duras, che in *Écrire*, raccontando la fase di creazione dei suoi libri scrive: “Se trouver dans un trou, au fond d’un trou, dans une solitude quasi totale, et découvrir que seule l’écriture vous sauvera”.<sup>405</sup> Tornerò successivamente sull’aspetto della solitudine come condizione della creazione, di questi passi trovo interessante l’effetto che la creazione, quando è narrazione di sé, diventa una cura di sé. Il suicidio della sorella all’età di 18 anni, la fuga dalla famiglia, la droga, sono alcune delle cose che Nan Goldin ha visto e vissuto e che ricordano tanto le parole di Deleuze e Guattari, di Foucault, di Marguerite Duras. Sarà lei stessa in un libro dedicato alla sorella a dire che la droga e la fotografia le hanno salvato la vita.<sup>406</sup> Se per Nan Goldin la fotografia è una scrittura di sé, lo è nella misura in cui è anche uno strumento della cura di sé, una tecnologia del sé che, innescata dalla vita, a sua volta la sostiene.<sup>407</sup>

Il desiderio di narrare il sé è allo stesso tempo il tentativo di scoprire qualcosa di sé che senza la scrittura non sarebbe emerso, accomuna Nan Goldin e Jen Davis.

La giovane fotografa nell’intervista dichiara: “[I was] wondering what is beauty, and what my place is in beauty, if I can fit into beauty. I felt like I could”.<sup>408</sup>

---

<sup>404</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Che cos’è...cit.*, p. 172. E anche G. DELEUZE, *Critica...cit.*, p. 16. Qui Deleuze parla della letteratura come “un’impresa di salute”.

<sup>405</sup> M. DURAS, *Écrire*, Gallimard Folio, 1993, Paris, p. 20.

<sup>406</sup> N. GOLDIN, *Sœurs, Saintes et Sybilles*, Edition du Regard, Paris, 2005, (il libro non ha numeri di pagina).

<sup>407</sup> A tal proposito rimando a: G. DELEUZE, *Nietzsche*, Milano, Se, 1997, p. 21.

<sup>408</sup> Intervista pp. 7-8.

Quest'affermazione in realtà racconta la prima foto della serie, un autoscatto sulla spiaggia, in cui si ritrae su un telo da mare in compagnia di altre persone.



La differenza, rispetto agli altri autoritratti visti finora, consiste nel totale distacco voluto e ottenuto da Jen Davis, attraverso una tecnica ben precisa. Innanzitutto, la macchina non è in camera come nella foto di Diane Arbus, e non c'è specchio né effetto specchio. Non è presente il filo, che è invece visibile

nell'autoritratto di Francesca Woodman. Come lei stessa racconta, il cavo è sempre nascosto, nelle sue mani, sotto la maglia, a volte tra le lenzuola del letto<sup>409</sup>. Questa tecnica mira a ottenere un'immagine di sé in relazione agli altri senza voler mostrare il fatto che sia un autoritratto, come se la foto fosse scattata da un altro. Con l'intenzione di rispondere alla domanda "Cos'è la bellezza, che posto occupo nella bellezza, posso io far parte di essa?" Jen Davis, in questo primo momento si oggettivizza. Questo modo di fare fotografia ricorda il passo in cui Foucault sostiene che la scrittura di sé sostituiva lo sguardo degli altri. L'obiettivo infatti è lo stesso, ricostruire lo sguardo degli altri su di sé, seppur in un contesto totalmente differente rispetto a quello degli anacoreti. La macchina fotografica, l'uso del cavo, seppur entrambi assenti dall'inquadratura, permettono alla fotografia di attuare un dislocamento, un decentramento del soggetto fotografante, il quale non si trova più dietro la macchina, ma neanche semplicemente davanti come fotografo che si autoritrae e che vuole comunicare "*io mi sto fotografando*".<sup>410</sup> Il risultato è la verosimiglianza dello sguardo dell'altro.

Jean-Luc Nancy sostiene che ci è permesso di guardare il mondo, ma non ci è permesso di guardare ciò che fa parte di noi e che guarda il mondo: siamo esclusi dal nostro sguardo.<sup>411</sup> Sembra proprio spinta in questa direzione la fotografa, nel momento in cui punta la macchina su di sé e sull'ambiente che la

---

<sup>409</sup> Intervista, p. 10.

<sup>410</sup> Su questo tema si è espresso anche Roland Barthes, quando scrive che nel momento in cui viene fotografato smette di essere soggetto e oggetto. La differenza non è soltanto nel fatto che quelli di Jen Davis sono autoritratti. Ma anche nella concettualizzazione stessa della fotografia. Barthes sostiene di preferire lo scatto rubato, quando il soggetto non è cosciente di essere fotografato, Jen Davis invece pianifica i suoi desideri, le sue necessità, e le mette su pellicola. L'idea dello scatto rubato come scatto naturale è il residuo di un modo di fare fotografia cominciato con Cartier Bresson che a mio avviso la fotografia contemporanea ha superato da tempo. Contro questo modo di procedere si possono optare diverse obiezioni, per esempio: Cosa può raccontare la fotografia di qualcuno che ho visto per caso per strada in una frazione di secondi? Cosa si intende per scatto in posa? Non siamo in posa anche se non siamo guardati da un obbiettivo? Non c'è una ricaduta esclusiva o prevalente sul piano dell'estetica nel momento in cui non v'è contenuto ma solo forma? Il riferimento è in R. BARTHES, *La camera chiara*, Einaudi, 1980, Torino.

<sup>411</sup> J-L. NANCY, *Corpo teatro*, Cronopio, 2010, Napoli, p. 13.

circonda, e si fotografa in modo impersonale e distante dall'atto dell'autoritratto, sebbene nonostante tutto lo sia. Occorre passare dallo sguardo degli altri per ritrovare il proprio, perché sono gli altri a guardarci e a entrare in relazione con ciò che ci è negato, come sostiene Nancy, il nostro sguardo.

L'immagine che Jen Davis ci offre è quella dello sguardo di un passante che, cercando posto sulla spiaggia, le passa avanti e le getta un'occhiata. Solo che la fotografia a differenza del passante blocca, rende statico, per cui guardandola e riguardandola ritorneremo su quella spiaggia dove non siamo mai stati a guardarla seduta tra i suoi amici, come aveva intuito Deleuze.<sup>412</sup> Ma ciò che Deleuze non aveva intuito, dal momento che non stava parlando di autoritratto, è che anche l'autore/autrice può tornare e ritornare a guardarsi nelle spoglie di un passante, ed è questo il caso di Jen Davis, che si guarda in relazione con il luogo, e con le persone che fanno parte della sua vita quotidiana. Attraverso il passaggio in questo sguardo dell'altro immaginario in cui ci si cala, si passa dall'oggettivazione alla soggettivazione di sé, all'autocoscienza, come l'anacoreta di Foucault.

Il passaggio dall'oggettivazione alla soggettivazione è fondamentale se avviene durante il processo creativo di una serie fotografica, perché cambia il modo di fare fotografia, cambia il divenire della serie, oltre ad avere un effetto sulla propria vita.<sup>413</sup> Se la fotografia di Jen Davis nasce dal desiderio di fotografarsi e di modificare il proprio stare al mondo, la modifica dello stare al mondo genera anche il divenire della serie fotografica che si muove alla ricerca di ciò che è stato appena trovato (l'oggettivazione generata nella prima foto), e quindi la ripetizione, che si scopre come differenza (di sé dall'idea che si aveva di sé). Le serie fotografiche sono dunque un divenire di vita e opera d'arte che porta alla creazione dei blocchi di sensibilità fatti da percetti e affetti di cui Deleuze e Guattari avevano parlato.

---

<sup>412</sup> G. DELEUZE, *Che cos'è...cit*, p. 161.

<sup>413</sup> G. DELEUZE, *Che cos'è...cit*, p. 168.



### 5.3 I dispositivi della creazione: isolamento e solitudine.

In realtà il rapporto con il mondo non è il motivo principale del lavoro di Jen Davis, ma soltanto il primo passaggio. Il vedere come gli altri mi vedono viene raccontato solo all'inizio, attraverso due fotografie, la foto della spiaggia, e la foto dove si ritrae all'esterno di un venditore di hamburgers.



Questa seconda foto non è la foto della spiaggia, è il senso a differire. Mentre la spiaggia è il luogo dell'apparizione dei corpi e del senso di pudore, che si può tradurre nell'esser fieri del proprio corpo nella sua dimensione pubblica, o come luogo in cui il senso di disagio prevale, qui la visibilità del corpo nudo non c'è, né tantomeno ci sono gli amici. Con questa foto Jen Davis introduce un motivo che tornerà diverse volte nella serie, il rapporto con il cibo. Nell'intervista parla di due tipi diversi di fotografie che la legano al cibo, le immagini scattate in ambienti pubblici, e in ambienti privati: "[There is] a difference between private and public ways of eating. There is like that public dinner, where everything is really disconnected and the focus is on the food. And then there is the private eating like the midnight snack, like ice-cream or sneaking around."<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup> Intervista, p. 26.

Non è tanto la differenza tra il mangiare in pubblico e in privato che mi interessa particolarmente, ma il passaggio dell'autoritrarsi dagli spazi pubblici agli spazi privati. Il cibo è stato solo il tramite dalla dimensione sociale al contesto della propria familiare. In questo passaggio non è solo l'atmosfera che si fa più raccolta, ma anche la scrittura di sé come sguardo dell'altro a cambiare: se nei contesti pubblici Jen Davis si guarda attraverso lo sguardo di un passante, nel contesto domestico si guarda laddove non ci sono passanti, si guarda dall'esterno senza la mediazione dello sguardo del passante, esattamente laddove nessun altro avrebbe potuto vederla. Ed è esattamente in questa veste di unica amica di sé che emerge l'autocoscienza dell'isolamento e della solitudine. La questione si sposta dunque dall'immagine pubblica di sé all'immagine non vista di sé dagli altri. Questo passaggio accomuna ancor di più *Self-Portraits* a *La scrittura di sé* di Foucault, dal momento che Jen Davis deve inventarsi uno sguardo dell'altro, perché come l'asceta, vive la solitudine. La differenza sta nel fatto che l'asceta è in cerca del distacco, mentre la Davis subisce l'isolamento e quindi la solitudine da una società in cui non è presa molto in considerazione. Sono proprio questi due sentimenti a creare la serie dentro *Self-Portraits* dove Jen Davis si ritrae da sola negli spazi della sua casa.

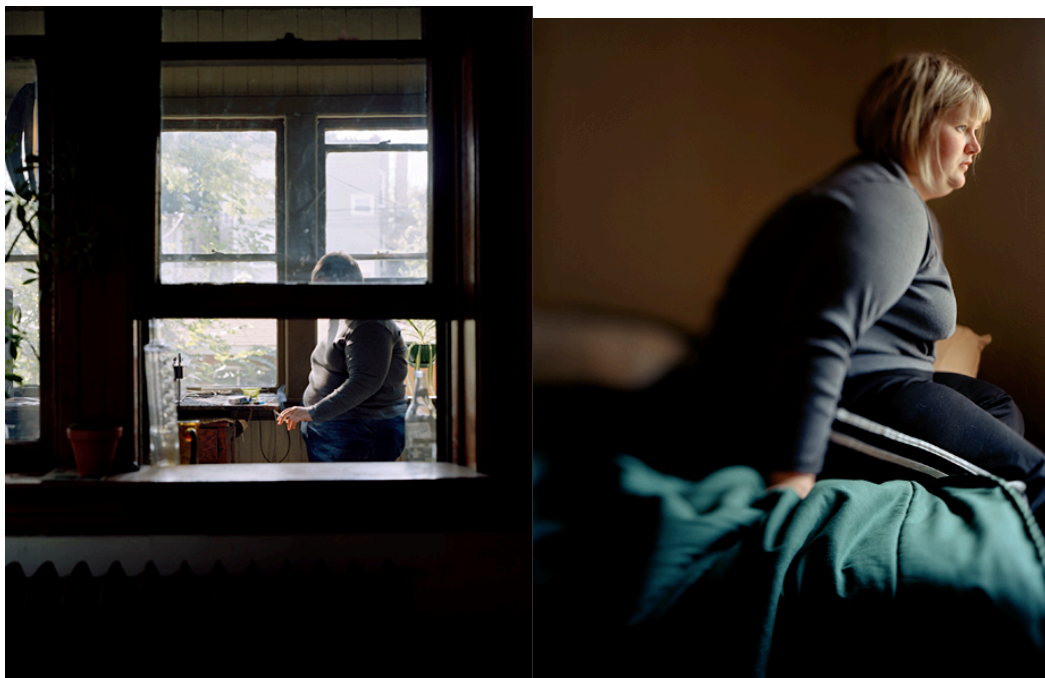
Marguerite Duras dedica un'ampia riflessione sulla solitudine, delineandola allo stesso tempo come un elemento costante nella sua vita, e come condizione fondamentale della scrittura. La domanda viene posta nel momento in cui scrive: "La solitude, ça veut dire aussi: Ou la mort, ou le livre".<sup>415</sup> In Duras come in Foucault la scrittura salva, è una via di fuga, e questo vale anche per Jen Davis, dal momento che l'uso che fa della fotografia coincide con la narrazione di sé. Un ulteriore punto di contatto tra la scrittrice e la fotografa avviene nel momento in cui la Duras dice di trovarsi senza alcun soggetto per il libro, ma con davanti il libro che si sta scrivendo. Questa esperienza di vuota immensità<sup>416</sup> che si ha con

---

<sup>415</sup> M. DURAS, *Écrire..cit*, p. 19.

<sup>416</sup> *Ivi*, p. 20.

ciò che ci si accinge a scrivere, è il presupposto di Jen Davis. La solitudine è la condizione della scrittura, sia essa parola o fotografia.



Queste sono alcune delle immagini che compongono la serie in *Self-Portraits* che riguardano la solitudine e l'isolamento. L'ambiente domestico diventa il luogo dove gli oggetti non sono più semplicemente oggetti, ma sono certi oggetti: come racconta Marguerite Duras, essi sono: "Une certaine fenêtre, une certaine table, des habitudes d'encre noire, de marques d'encres noire introuvables, c'est une certaine chaise".<sup>417</sup> Le parole della Duras sembrano descrivere le fotografie della Davis. Due donne di generazioni differenti e a distanza di oltre un decennio, attraverso due medium differenti, descrivono dei mobili come fossero gli stessi, perché seppur differenti, sono presenti alla solitudine di chi scrive e di chi fotografa. L'arredamento diventa mezzo attraverso cui ci si relaziona alla casa, la solitudine distingue le sedie che l'abitudine aveva fatto diventare tutte identiche. Jen Davis ci mostra il suo letto, la sua poltrona, il suo divano, il suo tavolo, la finestra, ma i pezzi di mobilio oltre ad essere la relazione con la casa, rimandano anche alla relazione con sé. La solitudine, ad ascoltare queste due donne, è fatta di oggetti.

La presenza di legami forti con ciò che è proprio, se da un lato indica il senso di attaccamento al luogo che ospita, dall'altro è conseguenza diretta della solitudine, dal momento che la solitudine non è soltanto essere o sentirsi soli in mezzo alla gente, ma anche essere da soli a casa, perché non c'è nessuno con cui condividere lo spazio più proprio. A renderlo evidente è innanzitutto la sua dichiarazione di non aver mai avuto molte esperienze durante l'adolescenza, esperienze che generalmente sono legate a quell'età e che successivamente non è stato più possibile recuperare. A proposito di questa mancanza di esperienze adolescenziali Jen Davis scatta *4am*, l'ultima fotografia nella pagina precedente. Eppure senza la solitudine non ci sarebbe stata scrittura, e non ci sarebbe stata fotografia: "On a pu chanter à deux voix, faire de la musique aussi, et du tennis,

---

<sup>417</sup> Ivi, p. 15.

mais écrire, non”.<sup>418</sup> Potrei aggiungere, che neanche in fotografia esistono canti a due voci, e il caso di Jen Davis questo è ancora più evidente.

In conclusione, se Marguerite Duras e Jen Davis condividono la solitudine come punto di partenza, come spinta verso la scrittura, il passo ulteriore che fa la fotografa è che la solitudine diventa anche il tema della scrittura, si fa racconto di sé e dell’ambiente che ospita la sua condizione. Così, mentre la scrittrice in *Écrire* racconta i luoghi in cui nascono i suoi libri, e in particolare la casa che aveva a Neauphle-le-Château, la fotografa inserisce quel particolare ambiente domestico, trasformandolo nella scenografia del teatro del sé attraverso il proprio corpo.

È soprattutto l’assenza di relazioni con uomini a pesare nella vita di Jen Davis, un’attesa, che è durata sino all’età di 28 anni. A questo proposito *4am* è stata scattata nel 2004 all’età di 26 anni. Quello che vediamo in questa foto è una ragazza sola nel letto, che non desidera essere sola. Come lei stessa racconta, l’intento era quello di sottolineare che quella notte non c’era nessuno con lei con cui parlare, con cui scambiarsi dei gesti d’affetto, nessuno da amare.

La stessa Marguerite Duras parla degli amanti che aveva come l’unica fuga, oltre alla scrittura, dalla solitudine,<sup>419</sup> mentre Jen Davis non gode della compagnia degli amanti, a lei non resta che la fotografia.

Così come nelle altre immagini aveva raccontato momenti diurni rimasti non condivisi, in questa immagine racconta le conseguenze della solitudine nella sua vita sessuale. Isolamento e solitudine non avrebbero senso se Jen Davis non avesse fatto fotografia a partire da questi sentimenti e su questi due sentimenti. Da semplici condizioni dell’esistenza, essi diventano il motore della creazione artistica e l’oggetto stesso della creazione, che avviene innanzitutto attraverso

---

<sup>418</sup> Ivi, p. 22.

<sup>419</sup> Ivi, p. 16.

un “taglio sul caos”<sup>420</sup>. Deleuze e Guattari sostengono che l’esperienza così come la viviamo sia caos, e che l’arte sia mettere ordine nelle nostre idee:

Chiediamo soltanto che le nostre idee si concatenino seguendo un minimo di regole costanti, e l’associazione delle idee non ha mai avuto altro senso se non quello di fornirci delle regole, come la somiglianza, la contiguità, la causalità, che ci difendano e ci permettano di mettere un po’ d’ordine nelle idee, di passare dall’una all’altra secondo un ordine dello spazio e del tempo, che impediscano alla nostra «fantasia» (il delirio, la follia), di percorrere l’universo in un istante per generarvi dei cavalli alati e dei draghi di fuoco.<sup>421</sup>

Si può facilmente immaginare che ci siano molte persone al mondo che soffrano d’isolamento e solitudine, ma non per questo sono diventati degli artisti, Marguerite Duras a proposito sostiene che tutti coloro che potrebbero essere scrittori non lo sono, proprio per l’incapacità di sopportare la solitudine<sup>422</sup>. Jen Davis ha fatto d’isolamento e solitudine un’ossessione<sup>423</sup> che l’ha spinta a fotografarsi per sette anni nel tentativo di raccontare, ma allo stesso tempo, anche di cambiare ciò che stava raccontando. Il *taglio sul caos* avviene nel momento in cui la Davis inventa un ordine in grado di tenere insieme il suo sentire, per creare un *piano* sul caos che, sebbene nasca dall’esperienza, non è riconducibile all’esperienza stessa, perché rielaborata, *tagliata* rispetto al reale, raccontata come sentita, mai come vissuta. Ecco perché l’arte non è rappresentativa, perché disfa, ritaglia, e ricuce il caos dell’esperienza per farla divenire altro, un *piano di composizione*.<sup>424</sup> È quello che più volte dice Francis Bacon nell’intervista con Franck Maubert: “Essere «clinico» non significa essere

---

<sup>420</sup> G. DELEUZE, *Che cos’è...cit.*, p. 33.

<sup>421</sup> Ivi, p. 203.

<sup>422</sup> M. DURAS, *Écrire...cit.*, p. 22.

<sup>423</sup> Francis Bacon racconta che negli anni cinquanta ha dipinto numerose versioni del papa Innocenzo X perché era ossessionato da Velásquez. In un altro passo, quando gli viene chiesto quali consigli darebbe a un giovane pittore, risponde che l’unica cosa che consiglierebbe a chi si sta avvicinando alla pittura è di disegnare solo i temi che l’ossessionano. F. MAUBERT, *Conversazion...cit.*, p. 34 e 28.

<sup>424</sup> Ivi, p. 220.



freddo; è un atteggiamento, è come tagliare qualcosa” e anche “ho imparato a organizzare il caso”<sup>425</sup>. Il concetto di ordine in Deleuze corrisponde esattamente all’organizzazione di cui parlava Bacon. Un modo per trasformare la realtà in qualcosa di proprio, per raccontare la propria realtà. Esattamente come accade per Jen Davis.

Le fotografie riportate in precedenza trasformano il disagio in coraggio di raccontare che allo stesso tempo è anche coraggio di cambiare. È paradossale che sia io che le persone che le hanno scritto, l’abbiano trovata coraggiosa, mentre ad ascoltarla, non si sente affatto coraggiosa, Jen Davis sentiva la necessità di fotografarsi per raccontare degli stati di sensazione personali, come se in quegli anni avesse potuto dedicarsi a nient’altro che a quello.<sup>426</sup>

Isolamento e solitudine erano già i temi con cui leggeva le opere di Robert Frank e Diane Arbus, ancora prima di cominciare questo progetto,<sup>427</sup> perché erano già presenti nel suo vissuto, ma non li aveva ancora sentiti come dispositivo di creazione. L’inizio di *Self-Portraits* ha generato quel taglio sul caos da cui è partita l’oggettivazione che successivamente ha portato all’autocoscienza, all’appropriazione, al vivere dei sentimenti che in precedenza subiva, al fare “corpo con il proprio corpo”, così come scrive Foucault a proposito della soggettivazione che avviene a chi pratica la scrittura di sé.<sup>428</sup>

Il concetto di *ordine*, nel passo di Deleuze e Guattari non deve trarre in inganno, esso non è un ordine precostituito al quale il soggetto si rifà. Anzi, l’*ordine* di cui parlano, è la capacità degli artisti di creare una disposizione, come un ponte che dal vissuto porta al nuovo ordine della creazione artistica e che infrange gli ordini e le convenzioni sociali, ma che soprattutto, non rappresenta la vita, ma la trasforma. Quest’ordine in *Self-Portraits* è tangibile. Infatti, in un primo momento si passa dal sé in un contesto pubblico, al sé in un contesto più intimo

---

<sup>425</sup> F. MAUBERT, *Conversazione...cit.*, p. 15 e p. 34.

<sup>426</sup> Intervista, pp. 45-46.

<sup>427</sup> Intervista p. 5

<sup>428</sup> M. FOUCAULT, *La scrittura di sé...cit.*, p. 11.

e solitario, per poi passare direttamente ai propri desideri, come si vede nelle fotografie dove sono presenti degli uomini.

Un altro aspetto importante è il valore politico di questo progetto. Come scrive Ingeborg Bachmann, “la vera opera d’arte esiste indipendentemente dall’epoca in cui è stata creata e in ogni epoca essa parla agli uomini in modo immediato”<sup>429</sup>. Il lavoro di Jen Davis, che già fa parte della fotografia contemporanea, mi auguro che entrerà a pieno diritto nella storia della fotografia, ma nel frattempo, per noi che siamo qui e siamo suoi contemporanei, e per me che l’ho conosciuta, è importante valutare anche il contesto in cui questo lavoro è stato creato. New York Jen Davis ce la descrive così:

So, I'm in New York now, and I am so influenced by my environment, a lot of thing that are happening around, and people, and culture, and women, working for the city, and then my body was different because like in Chicago was different. And now I am here, living in the city where everybody is attractive and slim.<sup>430</sup>

New York è una città diversa dal resto degli Stati Uniti per molteplici aspetti. Come racconta la Davis, gli stimoli arrivano da ogni dove, dalle mostre di fotografia e di arte, agli eventi, alle persone che si possono incontrare. A New York ci sono le ambasciate di tutti i paesi del mondo, perché la città ha come abitanti, persone che provengono da ogni nazione del globo e quindi ciascuno di essi ha il diritto di essere rappresentato. Il mix che si è generato nel tempo è unico nel suo genere. Londra non vi assomiglia neanche lontanamente, il mix di Londra è diverso, più ristretto, per differenza storica. Il newyorkese non esiste, se i suoi genitori non provengono da qualche parte del globo, i suoi nonni sicuramente sì. E le persone che s’incontrano, credo che siano la vera ricchezza della città. Capivo perfettamente le parole di Jen Davis quando diceva che vive in una città dove tutti sono attraenti e magri. L’ho vissuto ogni giorno per tre mesi, nelle metropolitane, ai parchi, nelle biblioteche, la sera ai bar e nelle discoteche.

---

<sup>429</sup> I. BACHMANN, *In cerca di frasi vere*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 26.

<sup>430</sup> Intervista p. 41.

E uomini e donne sono di una bellezza diversa rispetto a quella a cui siamo abituati noi abitanti del mediterraneo, il colore della pelle può avere infinite sfumature, così come il taglio degli occhi, i capelli, i lineamenti. Così, tutto ciò che può ricondurre al concetto di etnia viene spazzato via con un colpo secco nella testa di chi arriva a New York dall'Europa. Le persone sono di una bellezza disomogenea, discontinua, spiazzante.

Ma la mia percezione è differente rispetto a quella di Jen Davis. Perché l'altra faccia della medaglia è come si sentiva lei rispetto a questa bellezza evidente in ogni angolo di strada e su ogni marciapiede. La risposta che le ha dato la vita sociale è stata isolamento e solitudine. Ma da questa risposta, oltre al desiderio di raccontare questi sentimenti, è nata la domanda che ho citato pagine fa e che Jen Davis si è posta durante la genesi di *Self-Portraits*. "Che posto ho nella bellezza? Posso farvi parte? Sentivo che potevo"<sup>431</sup>.

A tal proposito non bisogna dimenticare le pagine di Foucault: così come l'asceta scriveva per sé, Jen Davis scriveva per sé le proprie sensazioni, con la differenza che la fotografa non ha scelto la via dell'ascetismo, la solitudine gli è stata imposta. Ed è proprio nella consapevolezza di vivere in una società che l'ha messa ai margini della vita sociale che risiede il meccanismo di creazione di *Self-Portraits*: un lavoro creato per sé sapendo di essere un sé in relazione. Maurice Blanchot, citando George Bataille, sostiene che in ognuno di noi vi è un principio d'insufficienza:<sup>432</sup> non abbiamo rapporti con gli altri, siamo fatti di altri, del loro amore, della loro amicizia, e della loro somiglianza e differenza a noi. Anche gli altri sono, da soli, insufficienti a sé e hanno bisogno di noi.

---

<sup>431</sup> Il rimando è alle pp. 7-8 dell'intervista.

<sup>432</sup> M. BLANCHOT, *La comunità inconfessabile*, Ed. SE, 2002, Milano, p. 34.

*Quand il y avait du monde j'étais  
à la fois moins seule et abandonnée.  
Cette solitude, pour l'aborder,  
il faut en passer pour la nuit.*

*(Marguerite Duras, Écrire)*

#### **5.4 Dai desideri alle fotografie: il roommate e i ragazzi di Craigslist.**

Già nelle foto relative alla solitudine e all'isolamento gli uomini era presenti solo nella dimensione di spettri<sup>433</sup> nella vita affettiva di Jen Davis. Ma se prima si presagiva la loro presenza, data l'evidenza della loro assenza, adesso entrano in scena come oggetto di desiderio di un soggetto desiderante.

Durante l'intervista ho domandato alla Davis di poter sfogliare le fotografie per poterle accompagnare alla sua voce, dal momento che di solito, le mostre, sono accompagnate solo dal comunicato stampa, e non si ascolta quasi mai la voce degli artisti. Quando siamo arrivati alla foto numero 36 della serie, le ho chiesto chi fosse il ragazzo che la abbracciava nel letto, e un po' mi aspettavo che lei rispondesse che quello era un ragazzo con cui aveva una relazione. La risposta invece fu "He is my roommate, we were good friends".<sup>434</sup> La foto tra l'altro ricorda l'ambientazione e la composizione dell'altro autoritratto precedentemente mostrato, *4 am*. Con la differenza che in questa seconda immagine c'era un suo amico ad abbracciarla.

---

<sup>433</sup> J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina Editore, 1994, Milano, p. 31. C'è però una differenza tra gli spettri di Derrida e quelli di cui parlo a proposito di Jen Davis. Brevemente, gli spettri di cui parla il filosofo francese hanno a che fare sempre con un'eredità, e dunque riguardano sempre il cosa e il come permane il passato nel presente. Gli spettri di cui parlo io sono nella contemporaneità e per la contemporaneità. Gli uomini non riguardano il passato di Jen Davis, sono attorno a lei pur non facendo parte della sua vita. Nel suo vissuto sussistono solo come assenze, come già detto in precedenza.

<sup>434</sup> Intervista, p. 23.

A quel punto le ho chiesto cosa significasse scattarsi una foto con il proprio coinquilino in una posa sensuale, abbracciati in un letto, quando due persone sono unite da un legame di amicizia.



Di seguito il dialogo tratta dall'intervista:

ME: It would be interesting to understand why did you take these pictures with your roommate. Because when I saw these pictures, I thought that he was your boyfriend. Maybe you were telling your desires through photography.

JD: It was me using the camera to have these desires, to see what it feels like. I can do this with the camera, I want to know what it feels like to be held in bed. I wanted to know what it felt like to have a hand up my skirt. But there is nothing sexual about it. That is the thing. It was a gesture, there was nothing sexual about it. I feel that it comes true in my pictures, for me, when I look at them, there is nothing sexual about it.<sup>435</sup>

Lo scatto da un lato è legato al concetto di *taglio* sulla realtà, dall'altro, al desiderio. Il fatto che il ragazzo sia il suo *roommate* non è importante, avrebbe potuto esserci chiunque al suo posto. Ciò che conta è quello che il *roommate* diventa all'interno della fotografia: egli è la presenza fisica di un uomo che nella

---

<sup>435</sup> Intervista, pp. 24-25.

realtà delle relazioni di Jen Davis non c'è. Il modo visuale, cartaceo e bidimensionale della fotografia trasforma un *roommate* in un oggetto di desiderio, tanto più *oscuro*<sup>436</sup> quanto generico. Di conseguenza la fotografia diventa lo strumento attraverso cui raccontare i propri desideri. In altri termini la fotografia è la materializzazione del desiderio di relazione, con una conseguente deterritorializzazione dei corpi.

Laddove la vita si ferma, l'arte continua. Dall'impossibilità della relazione, nasce il desiderio di raccontare questa impossibilità (la foto *4am*), e la necessità di realizzare il desiderio attraverso la costruzione di un'immagine, anzi, di tre immagini, dal momento che la fotografia potrebbe essere accostata alle foto *Fantasy 1 e 2*, creando in questo modo un trittico. Ciò che non succede nella vita, può comunque essere desiderato e raccontato, in quel mentre in cui non accade.

I titoli delle tre fotografie sono volontariamente stati scelti da Jen Davis per comunicare agli spettatori che quelle situazioni erano irreali: "I made two pictures in the fantasy pose. I made two photos titled Fantasy 1 and 2, and I did that to give the viewer the information that this situation was not real. That was more me protecting myself, I think. And I wanted to clue them into the fact that it wasn't real."<sup>437</sup>

Il motivo è che nelle immagini *Fantasy 1 e 2* c'è una forte sensualità, ma questo aspetto, evidente nelle fotografie e reso in maniera molto realistica dai corpi, dal contatto, dai gesti che quei corpi si scambiano, non è la realtà. Esiste nell'immagine, ma l'immagine non è la realtà, perché i corpi di quei ragazzi sono lì come modelli che la Davis ha trovato tramite internet. Sul sito Craigslist è possibile trovare di tutto, ed è un vero e proprio punto di riferimento per i newyorkesi. Qui si affittano case, si vendono strumenti musicali, s'incontrano

---

<sup>436</sup> L. Buñuel, nel raccontare una complicata storia d'amore fatta di squilibri relazionali e di fughe, aveva sicuramente ben chiaro quanto il desiderio fosse legato all'oscuro che cela il suo oggetto. È questo che accade a Jen Davis, il suo desiderio è ancora più forte perché desidera senza avere un preciso oggetto del desiderio, il suo è un desiderio desiderante.

<sup>437</sup> Intervista, p. 25.



persone nella speranza di trovare il partner di una vita o di una notte, e c'è anche una sezione dedicata all'arte dove, tra le tante offerte, ci sono coloro che gratuitamente chiedono di partecipare a progetti artistici come modelli o modelle. È così che Jen Davis è venuta in contatto con i ragazzi con cui si è ritratta in *Fantasy 1, 2*. La fotografia ha bisogno di materia, e la giovane fotografa sentiva la necessità di dare corpo alle sue fantasie, o meglio, ai suoi desideri. Nulla di reale nella realtà, questo la Davis l'ha sottolineato spesso nella sua intervista riguardo a queste foto. A proposito di *Fantasy n.2* racconta: "I wanted to know what it felt like to have a hand up my skirt. But there is nothing sexual about it. That is the thing. It was a gesture, there was nothing sexual about it. I feel that it comes true in my pictures, for me, when I look at them, there is nothing sexual about it."<sup>438</sup>



---

<sup>438</sup> Intervista, p. 25.

Il contatto c'è ma non è sensuale, né sessuale, nulla sta avvenendo sul divano verde tra due persone, dunque nulla è rappresentato.

Questa fotografia e tutte le foto con i ragazzi incontrati tramite Craigslist's sono la risposta alla domanda che più mi ha tormentato in questi ultimi anni come fotografo e come studioso di fotografia. La domanda è stata posta da Deleuze in *Francis Bacon. Logica della sensazione*: "Come diceva Lawrence, ciò che deve essere rimproverato alla prima figurazione, alla fotografia, non è tanto di essere troppo "fedele", quanto di non esserlo abbastanza".<sup>439</sup>

Nel rileggere questo brano, adesso che l'ho trascritto, mi accorgo che quella di Deleuze non era una domanda, ma una critica alla fotografia. Il filosofo francese capovolge il rapporto tra arte e rappresentazione sostenendo che la fotografia fosse fin troppo poco "fedele", perché rappresentando la realtà, non riportava il modo di vedere e di sentire la realtà (sensazione) del fotografo. La pittura invece, stando sempre a quello che dice Deleuze, essendo slegata dalla realtà, riportava i moti interiori della persona, come nel caso di Francis Bacon.

*Fantasy 1 e 2* dimostrano come la *macchina-fotografia* possa scansare la buca della rappresentazione e raccontare il dentro, le viscere; perché se c'è un fuori, è un fuori che non si stacca mai dal dentro, come sostiene Nancy.<sup>440</sup>

Deleuze cita anche Paul Klee in merito alla questione, il pittore infatti sosteneva che bisognava "non rendere il visibile, ma rendere visibile"<sup>441</sup>, e il lavoro della fotografa newyorkese si accorda pienamente al pensiero di Klee, i desideri diventano visibili attraverso i corpi.

Quello che accade alla fotografia è già avvenuto in pittura, così come racconta Michel Foucault in *Questo non è una pipa*, a proposito di Magritte. Il pittore dà la sua versione di due famosi dipinti dell'800, *Madame Récamier* di Jaques-Louis

---

<sup>439</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon, Logica della sensazione*, Quodlibet, 1995, Macerata, p. 165.

<sup>440</sup> J.-L. NANCY, *Corpo...cit.*, p. 26.

<sup>441</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon...cit.*, p. 117.

David e Il *Balcone* di Édouard Manet. In entrambi sostituisce i personaggi della scena con delle bare<sup>442</sup>:



Foucault richiama queste due immagini per mostrare come Magritte distruggeva la rappresentazione. Aggiungo che in questo modo il pittore francese aveva anche mostrato il corpo, attraverso il suo divenire morte.

Con Jen Davis accade qualcosa di molto simile. Morte della rappresentazione fotografica e la vita che diviene attraverso la fotografia.

La gamba della Davis accavallata alla gamba del ragazzo, la mano di lui sotto la veste che tende all'inguine, i piedi nudi che si toccano, sono, come viene raccontato nell'intervista, dei *gestures*. In inglese la parola *gesture* ha diverse possibili traduzioni in italiano, la si può restituire con *gesto*, oppure *movimento*, ma in inglese significa anche *atto*, *azione*. Tutte queste traduzioni sono efficaci se le riferiamo ai movimenti, ai gesti, alle azioni dei desideri.

Per quanto la serie *Fantasy* si esaurisca in due fotografie, le foto con i ragazzi di Craigslist's continuano, e una volta chiarito che si tratta della materializzazione dei propri desideri, Jen Davis comincia a riportare, nei titoli delle foto, i nomi dei

---

<sup>442</sup> M. FOUCAULT, *Questo non è una pipa*, SE, 1988, Milano, p. 59.



ragazzi con cui si fotografa. Magritte stesso racconta che dava i titoli alle sue opere con uno scopo ben preciso: impedire di situare i suoi quadri in una regione familiare per evitare l'innescarsi del pensiero.<sup>443</sup> Anche nel caso di Jen Davis i titoli non sono di secondaria importanza. Essi provengono da quel mondo interiore a cui le fotografie sono fedeli, accompagnano l'immagine e offrono allo spettatore una traccia di quello che nella vita e nella fotografia sta succedendo. L'evento accade tanto nella vita quanto nella fotografia, come scrive Judit Revel in un articolo:

“Un evento è scomodo: non assomiglia a niente di conosciuto, ed è precisamente la sua forza. Mentre la storia descrive ciò che è successo (Qu'est-ce qui s'est passé era il titolo dell'ottavo piano di Mille Piani), l'evento appare come il segno di ciò che non è successo, ne delimita lo spazio vuoto; ma così facendo, riempie già il vuoto, ne fa un pieno, produce, apre, rende possibile: afferma il flusso del divenire contro le tappe della storia.<sup>444</sup>

Non è possibile separare la fotografia dalla vita perché è attraverso la fotografia che il vuoto della vita si riempie. La fotografia richiede l'evento, e l'evento accade nella vita perché venga fotografato. Il binarismo viene demolito, vita e arte non possono più essere scissi, e formano un unico grande blocco di sensazione.



<sup>443</sup> M.FOUCAULT, Questo non è... cit., p. 51.

<sup>444</sup> J. REVEL, *Produrre la realtà con lo splendido esercizio del pensiero*, Il Manifesto, 28 luglio 1998.

I titoli di queste foto sono *Mike and I*, e *Steve and I*. Entrambi realizzate nel 2006. Ma attraverso queste immagini non veniamo a conoscenza di Mike, o Steve. Il ruolo di questi ragazzi nelle fotografie è paragonabile a quello degli attori, o dei personaggi di un romanzo, di cui Jen Davis è la regista o la scrittrice. I veri protagonisti della storia sono i baci, gli abbracci, le carezze, le mani tra i capelli, e tutti quei *gestures* degli amanti. La fotografa statunitense è davanti alla camera, ma è anche dietro la camera che dovremmo immaginarla, mentre sceglie l'inquadratura, la posizione del ragazzo, la sua, quale sfondo e quali oggetti devono e non devono esserci in quella che si appresta a diventare una fotografia. Il suo modo di ritrarre le scene rimanda a Velasquez *Las Meninas*, dove il pittore, si ritrae con la famiglia reale mentre dipinge il quadro, sovrapponendo lo sguardo del re e della regina ritratti a quello degli spettatori. La somiglianza con Jen Davis con questo spostamento dell'inquadratura su di sé che accavalla gli sguardi. Infatti, oltre allo sguardo dei Reali di Spagna, quello che si sovrappone allo sguardo degli spettatori è anche lo sguardo del pittore che ha composto il quadro. Così come Jen Davis sovrappone il suo sguardo a quello di chi guarda le sue fotografie.<sup>445</sup> Il risultato in Velasquez è la dissoluzione della rappresentazione attraverso la rappresentazione pura<sup>446</sup>, ed è quanto accade nelle foto dell'artista americana, che scioglie la rappresentazione con la sensazione, come ho mostrato a proposito di *Fantasy 1* e *2*. Ma c'è ancora un ulteriore passaggio:

i ruoli che ricopre Jen Davis sono molteplici, autrice scenografa, sceneggiatrice e attrice. Ma il ruolo di attrice è falso, in realtà lei è autrice e autrice in scena allo stesso tempo. La Davis in questi scatti non sta recitando nulla, sta mettendo in scena se stessa, il suo corpo, e i suoi desideri, con la potenza e la tensione di chi è in attesa. Queste fotografie mi fanno pensare a una donna che sta nella sala

---

<sup>445</sup> M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, BUR, 1998, Milano, p. 20.

<sup>446</sup> Ivi, p. 30.

d'attesa di un cinema da anni, al cui interno stanno per proiettare il film della sua vita, ma lei non può entrare perché la porta è troppo piccola, e mentre aspetta che qualcosa cambi, che lei dimagrisca, o che la porta della società si allarghi, per ingannare il tempo inventa dei *tableaux vivant* affinché il proprio corpo prenda voce. Un corpo che, inspiegabilmente, sebbene uguale a tutti gli altri corpi nell'esser differente, per delle dinamiche forse sociali, è ancora più diverso dagli altri, con una certa accezione negativa. Ma in quella sala d'attesa, quel corpo discriminato, che come tutti gli altri corpi prova sentimenti ed emozioni, e desidera, in quella circostanza diventa speciale, capace di cose che nella sua vita quotidiana non sono possibili, o semplicemente non avvengono. *Self-Portraits* è la sala d'attesa di questo cinema, il luogo dove l'immaginazione dà voce ai propri desideri attraverso il proprio corpo e il corpo degli attori in scena. Ecco il blocco unico di sensazione ed ecco la fine della rappresentazione, finalmente le immagini sono *fedeli*: magia dell'arte.



#### 5.4.1 Dalle fotografie ai desideri: New Haven bedroom.

Con Mike e Steve siamo arrivati al 2006. Tutto quello che è successo finora è frutto del *taglio sulla realtà* che ha portato Jen Davis a fotografare il suo disagio, che allo stesso tempo è anche il motivo per cui ha cominciato questo progetto, e a fotografare i suoi desideri, a restituire immagini provenienti direttamente dal desiderio del suo corpo e della sua carne.

Il 2007 è un anno di grandi cambiamenti per la vita e per la fotografia dell'artista americana. Durante l'intervista, mentre scorrevamo le fotografie, arriviamo alla foto *The day after*.



Nel chiederle il perché del titolo di questa foto, Jen Davis mi rispose che aveva che era il giorno dopo aver perso la verginità.<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> Intervista, p. 36.

La sua risposta netta, volendo, anche un po' tecnica sull'accaduto, non deve trarre in inganno, a questo scopo riporto la parte della conversazione in cui racconta non tanto cosa era successo, ma come aveva vissuto quest'esperienza:

I was really old, I was 28 years old. But I wasn't ready until that point. So, I was always thinking about that with this regard for, not losing my virginity until I was in a relationship. I felt like it would change me and change my work and change everything. So I wanted to be sure it was with the right person. And then I was fed up and tired of waiting, I was really old. So was just done, I needed to know what it felt like, so I just lost my virginity and it wasn't a big deal.<sup>448</sup>

In questo passaggio c'è tutto: desiderio di cambiare se stessi, di mettersi in gioco, paura, impazienza di un'attesa estenuante, il senso della scoperta della propria sessualità e del corpo dell'altro. Ma soprattutto Jen Davis racconta come il suo desiderio fosse quello di avere il suo primo rapporto sessuale non con una persona qualunque, ma con una persona con cui aveva una relazione: "not losing my virginity until I was in a relationship", scrive.

Essere in relazione, uscire dalla solitudine e dall'isolamento per sentire il proprio corpo e il corpo dell'altro. Quello che Jen Davis stava cercando di raccontarmi, era che aveva fatto l'amore. Ed è nell'amore che il nostro corpo si fa corpo, o come scrive Foucault, esiste "fuori da ogni utopia, [...] Placa l'utopia del vostro corpo e la fa tacere, la calma, l'imprigiona in una scatola, la chiude e la sigilla".<sup>449</sup> Il corpo smette di *non avere luogo*, comincia a esistere nelle mani dell'altro. Non è un caso che nello scatto non ci sia l'amante. Gli uomini da qui in poi compariranno più volte, e non saranno più quelli di Craigslist, e il senso stesso delle fotografie non sarà più lo stesso. In questa foto Jen Davis è sola, che si fotografa nel momento in cui è rimasta da sola, perché raccontare quell'esperienza dal proprio punto di vista significava fotografare il proprio sentire: ovvero il corpo. Ci sono eventi nella nostra vita difficilmente narrabili, nel senso che siamo coscienti che la portata del nostro racconto non sarà mai

---

<sup>448</sup> Intervista, p. 37.

<sup>449</sup> M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, 2006, Napoli, p. 45.

come quel momento in cui l'abbiamo vissuto, ma questo non è necessariamente da considerarsi riduttivo se quello che avviene è un *taglio sulla realtà*. Immagino che uno dei motivi per cui abbia deciso di sostituire la fotografia sia dovuto a questa inquietudine di trovare l'immagine giusta. Nella primavera del 2013, *The day after*, è stata sostituita da *New Haven Bedroom*, immagine scattata nella stessa circostanza ma con diversa inquadratura e posa.



L'indecisione dei fotografi può durare anni, e Jen Davis non è da meno, ma l'indecisione è una questione di *fedeltà* nei nostri confronti, ritornando alle parole di Deleuze, di quanto e come sentiamo un'immagine, che è sempre un nuovo modo di sentire, prodotto attraverso l'immagine. Ogni fotografia, per entrare a far parte di un proprio progetto deve aderire alla sensazione di chi l'ha scattata. Tutte le foto sono un autoritratto diceva Wim Wenders, ogni scatto

mostra qualcosa che sta davanti alla camera e anche dietro. Come il fucile da il contraccolpo al cacciatore, così la macchina-fotografia genera uno scatto e un controscatto, che spinge il fotografo all'indietro verso se stesso.<sup>450</sup> Non sapremo mai se Jen Davis considera questa immagine quella *giusta*, quella *più fedele*, ma quello che sappiamo per certo è che dopo aver fatto l'amore, una volta da sola, ha deciso di fotografarsi, in un progetto che ha portato avanti per 11 anni e che sta portando avanti tutt'ora. Non importa che le foto differiscano per posa e inquadratura, che nella prima sia messo in evidenza un aspetto più sensuale, come lei stesso racconta,<sup>451</sup> o che nella seconda l'atmosfera sia più sommessa e più volta a raccontare l'abbandono, perché entrambe non riportano l'accaduto, sono qualcos'altro, la testimonianza dell'*evento* più che *l'evento* in sé, una traccia ulteriore non tracciata dall'evento stesso, una testimonianza che non testimonia nulla del fatto, ma che è divenuta qualcos'altro. Jen Davis mi dice a proposito di *The day after*: "I was touching my body, it was very erotic. This new part of myself that replaces the old part of myself, it was something that it wasn't taken, obviously it wasn't taken, but in some way it was".<sup>452</sup> Di lì a poco avrebbe aggiunto che questo aveva cambiato il suo corpo. Il cambiamento era proprio quello di cui parlava Foucault, rendere presente il corpo, di questo è capace l'amore.<sup>453</sup> Il corpo era lì, in quella stanza la mattina dopo quando si è fotografata, ma il corpo è anche qui, nell'immagine, disteso sulla carta fotografica, a generare una nuova presenza mai stata prima.

---

<sup>450</sup> W. WENDERS, *Una volta*, Ed. Socrates, 1993, Roma, p. 20.

<sup>451</sup> Intervista, p. 37.

<sup>452</sup> Ivi, p. 38.

<sup>453</sup> M. FOUCAULT, *Utopie...cit.*, p. 45.

### 5.4.2 Il corpo desiderante

La prima relazione della Davis, durante la quale aveva perso la sua verginità, era stato un momento di forte cambiamento che avvertiva sia come una perdita, che la spinge a scrivere “there was something still missing”, sia come desiderio di scoperta: “I thought I would feel different, more sexual, more adventurous, admired, more attractive once I had sex”<sup>454</sup>. La sua vita andava avanti, e la serie fotografica anche, seppure con una pausa di alcuni anni. Dal 2007 al 2010 infatti non ci sono immagini. Questo non significa che non abbia scattato, ma che tutto quello che è stato prodotto non è entrato a far parte della serie, come un fiume che scorre e che per un tratto continua sotto terra, per poi riemergere più avanti. Il flusso fotografico infatti continua, seppur invisibile, per riemergere nel 2011 quando Jen Davis decide di sottoporsi a un intervento chirurgico.

Questo intervento avrebbe risolto il problema della sua massa corporea.

L'ultima fotografia prima dell'intervento, come lei stessa dichiara, è *Untitled n. 38*, scattata durante un viaggio in compagnia di un amico.



---

<sup>454</sup> Intervista, Appendice, p. 50.

L'intervento è un viaggio, ed è stato un viaggio che le ha cambiato la vita e il rapporto con il suo corpo. Nonostante questo, nell'intervista racconta come non abbia voluto tirare in ballo la macchina fotografica circa questo intervento:

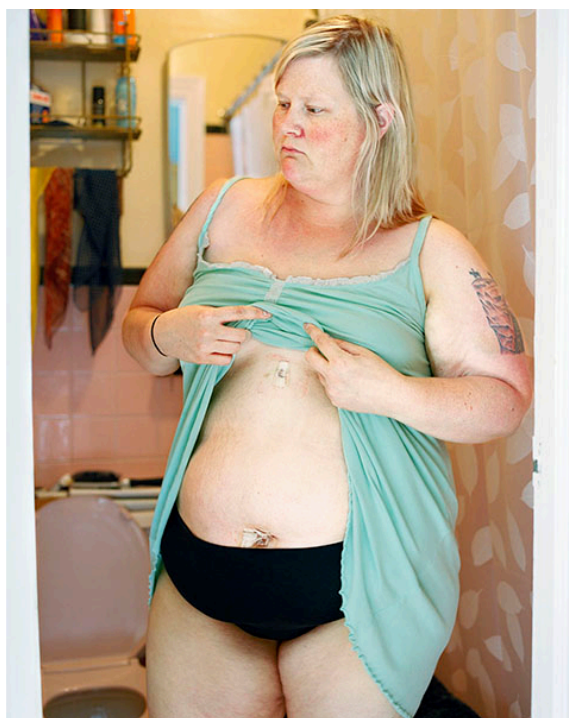
I haven't wanted to bust out my camera, and be like I'm going to record this and not experience it as I want it to be. So, it has been an inner challenge and an inner debate. For me, thinking why don't I want to photograph this. I want to know what it feels like, I want to know what it feel like for someone to be with me, for me, without the camera, so, it is like the first time we dating, forming relationships, it is so bizarre to me, I don't want the camera in the middle. It's so weird that I am even saying this, because I spent so much time thinking that the camera was going to be my eyes.<sup>455</sup>

Desiderio di non raccontare questo non raccontare questo momento, di non far interferire la macchina fotografica con l'esperienza che stava vivendo. Vivere un'esperienza senza intermediazioni, mediazioni, forme di diplomazia tra il proprio corpo e l'evento che avrebbe cambiato il proprio corpo. Desiderio di vivere a pieno questa esperienza. Strano sentirlo dire da una fotografa, che tra l'altro sostiene di aver sempre pensato che la macchina fotografica fosse i suoi occhi. In un altro passo, sostiene di stare ancora cercando di capire il perché di questo desiderio di non fotografarsi. Immagino che l'intervento, sebbene le abbia cambiato il rapporto con il suo corpo e le abbia fatto perdere circa 45 chili, non sia stato ritenuto importante all'interno del racconto fotografico in divenire. Ma successivamente nella primavera del 2013, dopo 2 anni, compare sul suo sito all'interno di *Self-Portraits*, un'immagine che la ritrae con delle fasce mediche, *Untitled n.42*.

---

<sup>455</sup> Intervista, p. 29.





A questo proposito le sue parole fanno emergere un ripensamento. Sebbene all'inizio, durante la fase degli scatti, non aveva intenzione di pubblicare queste foto, nei due anni seguenti, la percezione del suo vissuto è cambiata. Ha cominciato a sentire emozioni complesse e la complessità stessa del sé<sup>456</sup>. E se da un lato si trovava a dover fare i conti con un cambiamento repentino del suo corpo (lei stessa mi ha scritto che il brevissimo tempo ha perso peso), dall'altro doveva affrontare i giudizi delle persone che la vedevano dimagrire rapidamente. Immagino che ci siano altre fotografie del 2011 relative all'intervento, ma non ne ho l'accesso, quello che è interessante però, è la scelta della foto inserita nella serie. *Untitled n. 42* è una foto che ha uno stile sobrio, un piano americano semplice, non frontale ma preso di tre quarti. Non c'è nulla di veramente toccante o *pulp* nella fotografia. Non viene mostrata la carne, o i giorni immediatamente successivi all'operazione. Vediamo soltanto due bende mediche all'altezza dell'ombelico e dello sterno. La foto, come si capisce dallo sfondo, è stata scattata in bagno. In un giorno qualunque dopo l'operazione, Jen

---

<sup>456</sup> Intervista, *Appendice*, p. 51. Traduzione mia.

Davis va in bagno, e davanti allo specchio controlla lo stato di avanzamento della sua degenza. Così come il tempo cura le ferite del corpo, anche la consapevolezza di ciò che è accaduto richiede tempo per realizzare una trasformazione di questa portata. L'intervento potrebbe essere letto come un processo di normalizzazione di un corpo eccezionale, come ad esempio racconta Judith Butler in *La Disfatta del genere*, ovvero, di riportare il corpo a rientrare nel *range* delle norme sociali<sup>457</sup>, ma non è in questa chiave che deve esser letto l'intervento.

Nemmeno la riduzione alla biologia è la risposta alla domanda. L'operazione è stata una mossa giusta non perché serviva a curare il forte sovrappeso, considerato generalmente dalla medicina una disfunzione dell'organismo, ma perché Jen Davis aveva il desiderio di farlo, di essere e sentirsi un corpo in cui essere a proprio agio. Lei stessa scrive: "I previously knew and I was comfortable being overweight, at least I thought I was."<sup>458</sup>

Nonostante all'inizio la sensazione era quella di stare bene nell'essere quel corpo, la volontà di cambiamento era più forte rispetto allo stato delle cose. Quindi più che un processo di normalizzazione o di riduzione al corpo biologico, anche l'operazione a cui ha deciso di sottoporsi, nasce dal desiderio. La sua scelta ricorda più il monologo di Agrado, in *Tutto su mia madre*, in cui dichiara, dopo aver raccontato a una platea tutti gli interventi chirurgici a cui si è sottoposta, che "una più è autentica, quanto più assomiglia all'idea che ha sognato di se stessa".<sup>459</sup>

C'è solo una foto relativa al periodo dell'intervento, nient'altro, il viaggio è concluso. Ma quando una nave attracca alla banchina per i passeggeri, comincia un nuovo viaggio, fatto di nuovi incontri e nuove avventure.

---

<sup>457</sup> J. BUTLER, *La disfatta del genere*, Biblioteca Meltemi, 2006, Roma, pp. 78-79.

<sup>458</sup> Intervista, *Appendice*, p. 51.

<sup>459</sup> P. ALOMODOVAR, *Tutto su mia madre*, produzione El Deseo, Renn productions, France 2 cinema, via digital, Spagna, 1999.

### 5.4.3 Il Corpo desiderante: *no longer men that I found online*<sup>460</sup>

Nella primavera del 2013, Jen Davis aggiunge nuove foto a *Self-Portrait*, alcune delle quali già abbiamo visto. Quelle di cui non ho ancora parlato, sono relative agli scatti con dei ragazzi, rispettivamente Aldo, Tim, Pablo. Le foto sono state realizzate tra il 2012 e il 2013. Ho chiesto a Jen Davis se le nuove foto che aveva aggiunto erano di altri ragazzi che aveva trovato tramite Craigslist's o che comunque aveva usato come modelli. La risposta di Jen è stata: "No longer men that I found online or at bars to photograph with myself. The new men in the pictures (Tim/Pablo/Aldo) were all lovers of mine that I had over the last year."<sup>461</sup>

La prima cosa che ho notato è che come i ragazzi di Craigslist's, questi avevano tutti un nome, presente all'interno del titolo delle foto: *Aldo and I in bed*, *Tim and I*, *Pablo and I*. La foto che segue è *Aldo and I in the bed*.



<sup>460</sup> Intervista, *Appendice*, p. 50.

<sup>461</sup> Ibid.

È evidente che qui non si tratta più di *gestures*, come per le foto con i ragazzi di Craigslist's. Non c'è più la posa per raccontare un dentro, un proprio desiderio di incontrare ragazzi e di avere delle relazioni. Qui c'è la relazione in carne ed ossa, fatta di due corpi che si toccano, si accarezzano e si condividono. Ma questa è la vita, il passato che è stato, e la relazione che è finita (come racconta la Davis). Poi c'è la fotografia. Le parole che Jean-Luc Nancy ha dedicato al corpo nel suo scritto *Corpus*, sembrano descrivere *Aldo and I in the bed*:

Non saprò mai il mio corpo. Non mi saprò mai come corpo, proprio *là dove* «corpus ego» è una certezza senza riserve. Gli altri, invece, li saprò sempre come corpi. *Un altro è un corpo*, perché solo *un corpo è un altro*. Ha questo naso, questo colore della pelle, questo neo, questa altezza, questo incavo, questa stretta. Pesa questo peso. Ha questo odore.<sup>462</sup>

Quello che Nancy chiama *punto d'ego* è l'incoscienza di essere corpo. O meglio. L'impossibilità di *sentire* il nostro corpo come tale in quello spazio e in quel tempo *apriori* dagli altri. È per questo che il nostro è necessariamente un corpo in relazione. Nella relazione si sente il corpo degli altri, il loro colore, odore, sapore. E attraverso di essi si vive anche il corpo proprio, il viso che viene accarezzato, le labbra che vengono toccate, le guance che si strofinano, i sessi che s'inviluppano. Sono quindi due le linee di movimento che l'incontro tra gli amanti generano: una che restituisce a sé il proprio corpo nell'incontro con l'altro che è un corpo (il mio viso esiste solo sotto le tue mani), e il corpo dell'altro (le mie mani riconoscono il tuo viso).

Non c'è più simulazione nelle foto di Jen Davis, c'è la storia della sua vita. Anche se storia non è esattamente il termine giusto. *Self-Portraits* non è la rendicontazione, né la rappresentazione, né la sintesi né l'espressione della sua vita. È la vita stessa a divenire fotografia e ormai indiscernibile dalla fotografia. Anche se in queste pagine ho tentato di delineare questo rapporto tra la vita e la fotografia, non sapremo mai come l'una ha modificato l'altra. Quello che

---

<sup>462</sup> J.-L. NANCY, *Corpus*, Cronopio, 2007, Napoli, p. 27.

sicuramente sappiamo è che la forza di questo progetto sta nel fatto che vita e arte si sostengono reciprocamente, che sono interdipendenti, che vivono in un rapporto di simbiosi, e che è ormai impossibile separarle. Questa è *Pablo and I*:



Le foto della Davis sono scattate con un banco ottico che utilizza pellicole di grande formato. Occorre almeno mezz'ora per impostare la macchina e scattare una fotografia. Ma il tempo che si *perde* nel settaggio della camera non è mai tempo perso. Perché questo comporta una maggiore attenzione non solo all'inquadratura, a tutti i dettagli, alla posa, ma principalmente a ciò che si sta fotografando, o meglio, al senso che ciò che si sta fotografando acquisisce per noi. È questo un momento molto importante della creazione di un blocco di sensazione. In questa foto è ben chiaro il fatto che si tratti di un ambiente

domestico così come spesso Jen Davis ci mostra nelle sue immagini. C'è una finestra aperta, delle piantine sul davanzale e sul termosifone, e Jen e Pablo vicino al frigorifero. Non è tanto sulla posa che vorrei soffermarmi, quanto sul frigorifero. In questa circostanza infatti il comune elettrodomestico è illuminato da un fascio di luce su cui si distendono le ombre dei due, ed è proprio sulle loro ombre che vorrei concentrare la mia attenzione. Sia Ernst H. J. Gombrich che Victor Stoichita, si sono concentrati sul significato dell'ombra portata. Il primo si è concentrato in modo particolare sulla pittura, sulla fotografia, e sull'emergere nel cervello degli spettatori dell'origine mitica e leggendaria dell'ombra.<sup>463</sup> Il secondo invece si è dedicato alla diversa significazione che l'ombra ha acquisito di volta in volta nel cinema, nella pittura, nella fotografia, nella letteratura.<sup>464</sup>

Cio che ho notato, è che a differenza della maggior parte degli autoritratti delle fotografe di cui ho parlato in precedenza (non dimentichiamoci che il lavoro si chiama *Self-Portraits*), nelle tre foto in cui compaiono Pablo, Aldo e Tim, Jen Davis fotografa le sue relazioni amorose. Qualcosa di simile lo si ritrova in Nan Goldin, la quale fotografa spesso gli uomini con cui ha avuto storie d'amore. Ma nelle foto di Nan Goldin l'attenzione si sposta spesso su scene di intimità, mentre in questo caso oltre alla fotografa e a Pablo, vediamo le loro ombre. Il testo di Gombrich mi pone di fronte a diversi interrogativi, a partire dall'antica epopea indiana Mahabharata, in cui la principessa indiana Damayanti, trovandosi davanti a cinque figure del suo amato principe Dala, riconosce quello vero dalle illusioni perché è l'unico che ha l'ombra."<sup>465</sup>

Il secondo interrogativo invece, riguarda un'affermazione di Gombrich, il quale sostiene che non sempre i pittori non vedono ciò che non dipingono. Per esempio i cinesi non dipingevano l'ombra, ma di sicuro la conoscevano.<sup>466</sup> Infine,

---

<sup>463</sup> E. J. GOMBRICH, *Ombre*, Einaudi, 1996, Torino.

<sup>464</sup> V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra, dalle origini della pittura alla Pop Art*, Il saggiatore, 2003, Milano.

<sup>465</sup> E. J. GOMBRICH, *Ombre...cit.*, p. 15.

<sup>466</sup> Ivi, p. 6.



sostiene che le ombre, data la loro natura di effetto (o effetto collaterale) della luce, siano irreali, che non facciano parte del nostro mondo, dal momento che non possiamo afferrarle, toccarle, e spesso anche attraverso il linguaggio stanno ad indicare situazioni irreali, attraverso espressioni come *governo ombra, fare a box con la propria ombra*.<sup>467</sup>

Ma in questa foto si manifesta ai nostri occhi esattamente il contrario, Jen Davis sta fotografando qualcosa che in quel momento non poteva vedere. I suoi occhi, mentre lei stessa era dietro la camera, non potevano vedere la sua ombra, eppure l'ha fotografata.

Dalla leggenda indiana all'artista americana il senso non cambia: l'ombra, è quanto di più proprio abbia un corpo. Vampiri, illusioni, miraggi, si presentano sotto mentite spoglie agli umani, e vengono spesso scoperti perché non hanno ombra<sup>468</sup>. E non hanno ombra perché non hanno corpo. Solo avendo un corpo desiderante si apprezza una carezza, come sostiene Deleuze: "è permesso tutto ciò che non è esterno al desiderio né trascendente al suo piano, ma che non è nemmeno interno alle persone. La minima carezza può essere intensa quanto un orgasmo. L'orgasmo non è che un fatto, piuttosto spiacevole, in rapporto al desiderio che reclama il suo diritto".<sup>469</sup>

Anche *Fantasy I e II*, che abbiamo visto in precedenza, hanno senso perché non sono finalizzate a nulla che trascende il desiderio, e incontrano la concretezza dei corpi di Tim, Pablo e Aldo.

Non ci sono fratture tra le foto, né tra le foto e la vita, non ci sono segmenti, e non c'è un sistema binario tra vita e arte in Jen Davis.<sup>470</sup> La linearità dello scorrere delle foto sul suo sito o nelle sue mostre è soltanto finta. Vi è una linea

---

<sup>467</sup> Ivi, p. 14.

<sup>468</sup> Bisognerà attendere la fantascienza cinematografica affinché le macchine e non più le divinità antiche tentino nuovamente di ingannare gli umani. Con la differenza che le macchine riescono ad imitare il corpo e quindi hanno un'ombra, e il genere umano avrà bisogno di altri strumenti per scoprire l'inganno. Il riferimento è a J: CARPENTER, *They live*, produzione di Larry Franco, Columbia tri star film Italia, USA, 1988.

<sup>469</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Millepiani*, Castelvevchi, 2006, Roma, p. 247.

<sup>470</sup> Ibid., p. 313.

perché non c'è altra via che quella che si cammina, ma è pur sempre una via tra le infinite vie che si potrebbero tracciare camminando nei campi di grano. L'importante è non stare fermi, *non fare il punto, ma tracciare la linea*.<sup>471</sup> La sua vita avrebbe potuto prendere altre mille direzioni, e invece ha tracciato quella che ci è stata raccontata. Bisogna allora che immaginiamo un tutt'uno, come fa il corpo senz'organi di cui parla Deleuze. Un esempio è in *Marcel Proust e i segni*, dove il narratore fa un uso involontario della memoria ed è privo di qualsiasi volontà di organizzare vita e racconto: "Sensibilità involontaria memoria involontaria, pensiero involontario, si presentano ogni volta come reazioni globali intense del corpo senza organi a segni di una certa natura"<sup>472</sup>. In Jen Davis, non c'è volontà, quanto l'abbandono alla fotografia, ed è questo abbandono più che l'intervento chirurgico, a fare da incubatrice affinché la persona reale si dischiuda quale involucro per far fuoriuscire la Jen Davis che ho conosciuto l'anno scorso a New York. È la fotografia che le ha cambiato la vita, la chirurgia solo una conseguenza.

La seconda considerazione è: in questo racconto fotografico in divenire si passa dalla staticità alla fotografia. Cominciare a fare foto di sé è movimento. Desiderio di fotografare la propria condizione d'isolamento, desiderio di uscire dall'isolamento, desiderio di cambiare il proprio corpo, desiderio di amare, di essere sensuale, di avere degli amici, di poter vivere felice nella sua comunità. Jen Davis non esprime attraverso la fotografia il suo punto di vista sul mondo, non ci dice cosa le piace e cosa non le piace attraverso le immagini. Più che percetti i suoi sono affetti, a partire dal sé, dalla dimensione molecolare del sé.<sup>473</sup> Jen Davis è una macchina desiderante perché lo è il suo corpo. Il corpo non come organismo, non come cso, ma come luogo delle relazioni del sé, delle paure, dell'isolamento, ma anche dell'amore, dell'incontro, della sofferenza. Quindi, se

---

<sup>471</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, pp. 34-62.

<sup>472</sup> G. DELEUZE, *Marcel Proust...cit.*, p. 167.

<sup>473</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Millepiani...cit.*, p. 107.

per alcuni aspetti il suo lavoro rimanda al Corpo senz'organi di cui parla Deleuze, per altri invece ricorda il concetto di Eterotopia di Foucault.

Ho cominciato a scrivere su Jen Davis partendo da Foucault e dalla pratica della scrittura come cura di sé, ed è giusto ritornarci per tracciare non più le somiglianze, quanto le differenze con il racconto della scrittura di sé di cui parla il filosofo francese. La scrittura dei propri pensieri e delle proprie azioni accompagnava tutta la vita degli eremiti, invece nel racconto fotografico della fotografa americana è previsto un ritorno che fino a qualche anno fa sembrava impossibile. Tornare alla propria vita, una vita che non era mai stata. E una volta tornati, continuare a fotografare il proprio divenire, non più in solitudine, non più in isolamento, ma con qualche amico, con qualche amore, o semplicemente galleggiando in una piscina sotto una serra. Con il suo corpo che diventa improvvisamente leggero, contro la schiacciante realtà di tutti i giorni, contro lo sguardo di quel passante immaginario che l'aveva vista la prima volta sulla spiaggia, contro ogni forma di pesantezza: il suo corpo galleggia, e galleggerà per sempre in quella fotografia, ogni volta che torneremo a guardarla.



Quando Jen Davis ha inserito nuove foto nella serie nella primavera 2012 e ci siamo sentiti via skype e via mail, le ho chiesto di quella domanda che si era posta a durante la prima intervista a New York. “[I was] wondering what is beauty, and what my place is in beauty, if I can fit into beauty. I felt like I could”.<sup>474</sup> La risposta è stata la seguente:

I never considered myself to be beautiful...I still have a very difficult relationship with beauty and putting myself into this category. The reality of this is that it took another person, my first love, who found me so beautiful and communicated this to me for me to see beauty within myself. It may sound completely strange, but it is an honest feeling that I had and how I learned about beauty! So, I guess this relationship helped me to form my place in beauty generated by another acceptance with me.<sup>475</sup>

In questo caso avviene uno slittamento del concetto di bellezza. Si tratta sempre dunque di essere belli e affascinanti, ma non perché ci sia un universale di bellezza a cui fare riferimento. Lo siamo nel momento in cui qualcuno ci fa sentire belli, attraenti, ci ama, ed entra in comunicazione con noi. Lo siamo quando siamo in relazione. Il contrario della bello non è il brutto, casomai esistesse il brutto, ma la solitudine. Mi ricordo la fine di *Utopie Eterotopie* di Michel Foucault, quando scrive che “fare l’amore è sentire il proprio corpo rinchiudersi su di sé, esistere finalmente fuori di ogni utopia, con tutta la propria densità, tra le mani dell’altro. Sotto le dita dell’altro che vi percorrono, tutte le parti invisibili del nostro corpo si mettono a esistere, contro le labbra dell’altro le vostre diventano sensibili, davanti ai suoi occhi semichiusi il vostro volto acquista una certezza: c’è finalmente uno sguardo per vedere le vostre palpebre chiuse.”<sup>476</sup> La solitudine, ovvero il punto di partenza di questo lavoro fotografico, sigilla il corpo dentro l’utopia, l’amore, il punto di arrivo di questo racconto, restituisce al corpo la sua dimensione più propria. Il corpo non esiste in quanto

---

<sup>474</sup> Intervista pp. 7-8.

<sup>475</sup> Intervista, *Appendice*, p. 52.

<sup>476</sup> M. FOUCAULT, *Utopie...cit.*, p. 45.

materia, ma in quanto materia non isolata dagli altri corpi, in quanto materia in relazione.

## **APPENDICE**

### **INTERVISTA A JEN DAVIS**

13/09/2012

#### **INTERVIEW WITH JEN DAVIS**

Photographer: Jen Davis (JD)

Interviewer: Maurizio Esposito (ME)

ME: Hi Jen, in this interview I would like to tell something about your life, at the same time, something about your relationship with photography.

How did you start to take pictures?

JD: I started by looking at pictures. When I was a kid, I would always play with family albums, it wasn't an album, it was a box, full of photos of us as kids, and of family snapshots. So, all of this was compiled inside this box. My mom didn't put them in albums, so I would take them out sometimes and organize them, categorize them, I would cut them, to edit them, I was always interested in this pictures. I don't know why, it was just something fun for me to do. When my parents would travel, they shot films and when they came back and have us over for dinner, and they did a slide show, explaining every picture, and my whole family was fall asleep, and not interested at all, and I was asking questions, really engaged, I just remember those as vivid memories.

In High school, in sophomore year, I took a photo class. It was the only class that was offered, and it was my first time in the darkroom, and those memories are the same memories that everybody has when they first start photography. It was the first time I see the print coming up from the developer, and having the tongs, and thinking it is going to be really sensitive, really touched. I was sixteen, I guess, seeing it come up and being amazed by it, like surprised, and never really being interested in school, or chemistry, so I wasn't artistically inclined, I couldn't draw or paint, I didn't have any talent with it, like music, I wasn't really musically inclined. Photography was something that I could do.



So, it was the first time I felt like: "I can do this, it's really fun, I can use the camera". I think I realized almost in a certain way that a kind of allowed gave me some kind of access and privilege, taking someone's picture, you know, a kind of, looking at someone through the lens of the camera, I can make approach to them and talk to them. In the high school, people and guys in bands, people that want to talk to you, you know, whatever it was. I was eventually, taking pictures shooting yearbook, and I saw people wanting to be seen in a way, and I saw them like pining through the camera, and a kind of attention like that the photographer had. It was one of the things I found interesting in that period, was looking at the structure of the popular girl and of the different people, how they would act in front of the camera and what not, so I took pictures shooting for the yearbook, and I was just photographing my friends and what not, and then, I finished the high school and I went to Chicago. I didn't really have an idea like: "I want to be a photographer, I want to go to an Art school, and I want to figure this out, I don't know what I want to do, I really like photography, and I don't know if it's like a career for me".

ME: So, you thought, let's try.

JD: I did. I moved to Chicago, and I just lived for a while, and I didn't go to the school right away, I took some classes at Community College and I learnt, it's more like, you know, a foundation, a kind of things like how to expose film, zone system like just a kind of technical things. And then I moved to Chicago, I worked for a while, and I found the Columbia University which is in the city, and it was greeting about the school, it was opened admissions, it was that they take anyone. You know it might sound desperate, but it is not. I didn't my SAT'S I wasn't preparing for College, I wasn't thinking about that.

And I wasn't interested, and so, for Columbia it was just like: " I can go!". So there were some classes in the beginning the first two years, it's all like a foundation, it's all like really technical, black and white and color, and then lighting, and then, advanced lighting, just form, you learn how to expose film, you learn how to make a color balance photograph, you learn how to light form things. I was really interested in that kind of technical aspects of it, and it was the first time of my life that I was academically interested in something, you know, and I have been like "I want to learn more, I want to learn how I can control something". I thought about the light a lot...in the early stages, learning light and how light can manipulating something, transform something. That's how I got my start taking pictures.

ME: Which camera did you use when you started to take pictures?

JD: I used, in the High school I was using a Pentax K1000, and then I kept that, until my junior year of college, and then I switched to a view camera, and I fell in love with the view camera. I like the film of the view camera, there is something like romantic about the cape...looking at someone to the ground glass.

After learning the first years of school, the technical abilities, then you have to figure out what to put in front of the camera.

I took a course called portraits, and it was really scary and intimidating for me, so the way it was structured: there was ten undergrads and ten graduate students, so, I mean, this advanced class and there are a lot of undergrads and grads, a lot of different levels, so, there was a lot of pressure, but it was great. So, I'm interested in loneliness and isolation and the city, and I was looking at a lot of Robert Frank, and Diane Arbus, and I was working in black and white then. I was really interested in grain, film grain.

ME: When did you switch to color?

JD: I switched to color when I started to take self-portraits, when I started to take them I got some free Polaroid from the school and they were in color. So was photographing a girl that I worked with at the time and I pulled the film, so I could really see the color coming true. So the pictures was of her taking off her shirt and I could really see the skin tone and the flesh and the skin tone was really pale. She had also light blue shirt, so the palette was really clear. So it just made sense to photograph myself in color.

So what my skin looks like, what my cheeks look like, my cheeks are always red so I need to see them in color.

ME: Before to start your project which kind of pictures did you take?

JD: Before I got into it, I was photographing one person per semester, and it was like using this person as a surrogate for myself. So, the project was like a self-portrait using others like a surrogate of myself. So I was talking about isolation and loneliness and all of these other feelings that I used to describe myself. It was the only thing I could do, and the only place I could go. I remember I was

really frustrated with myself, so this people that was helping me I would I was asking a lot from them, they were helping me a lot, but I always wanted more. So that was debilitating. In the last period I was shooting this was in a diner, in an old Chicago diner, and it was like a Hopper scene. There was her, isolated in a public space. The pictures were really dark and emotional, so it was really sad and doubtful. The pictures were really emotional and emotionless. There was nothing about them that held together. As a working artist, I was wondering: "what I can do to make something, what am I doing, how can I make work that propels new idea". So I was really scared and I was wondering: "Am I going to photograph myself?" The way Columbia was structured, so you would go on Christmas break and then you would have two weeks to work and then the final critics, and you would have two more weeks in February. In that time, I remembered being frustrated and not annoying, what I was going to do? In that time it felt like a lot of pressure. So that time I wasn't going to school, I was looking at journals and reflecting about things that inspired me, I was thinking about my work. So, in these journals they were always talking about myself and my relationship to myself. So a lot of these things had to do with men and not be accepted by men, so I felt like I had to put myself in front of the camera.

ME: This was when?

JD: Right before my last semester in college, 2002

ME: So, in 2002 you started to take pictures of yourself.

JD: Yes, that was the first.

ME: What else did you push to take pictures of yourself?

JD: I didn't know what else to do at that point. I pushed the limits of what I needed to do about that point. And I need to put myself in the pictures. I was really scared, really intimidating about putting my body in discussion. Having to talk about my body, that was something I was never able to do, maybe that was the point. Questioning my place, and wondering what is beauty, and what my place is in beauty, if I can fit into beauty. I felt like I could.

The first picture that I made, it was at the beach with four friends.



*Prima foto della serie "Self-Portraits"*

ME: This is the first picture of your project. So you started the project in 2002. Were you aware that it was the beginning of the project?

JD: I was becoming aware I guess, I didn't know, I certainly didn't know where it was going to manifest into I took the first picture and it was very revealing, and I

remember getting back the film. I remember being really surprised by it, realizing this is what I look like with these other people, I look so uncomfortable at the beach. So with the bathing suit and the T-shirt, and that point of tension and seeing that on film, I was amazed by that. So, then I could capture that and explain that on film and I wanted to continue to explore this dynamic, and the first photos were myself with other people. That was the easiest way for me to attack, looking at my body, compared to other bodies in the public space. So it wasn't centered around the food or educate, it was a simple way into this issue and make it art.

ME: How did you take this picture?

JD: Camera on the tripod and the long cable you know. The first one I want to be hidden, because a lot of artists show the cable release, but I don't want. For example, Diane Arbus. Because there is a famous picture with the cable in her hand. I wanted it to be more anonymous and not like a self-portrait. That was the decision I made from the beginning. Figuring out a way to hide the cord, it's under my shirt. So, it's awkward because sometimes I'm stepping on the cord, or hiding it in a weird way.

Me: Did you always find a trick to hide the cable?

JD: Sometimes I put a towel down, or hide it in other sloppy ways.

ME: Sorry Jen, can we see your pictures while we are talking?

JD: Of course.

ME: Well, what's your first project?

JD: Self-portrait.

ME: Ok, this is the picture where you are on the beach.

JD: I show them, and I present them, and edit them chronologically.

ME: Do you use Photoshop?

JD: I use Photoshop but I didn't retouch things. But I work in Photoshop and I print digitally now.

ME: So, the only trick you do is to hide the cable in your hand.

JD: It's coming true, it's easy.

ME: It's interesting because I think that this trick influences the composition, because you have to take it out of the frame.

JD: Yes, it is. Whatever I'm working with scale, with my body. I use a tripod, it depends on where the shoot is. So in the beginning I used the tripod and the light stand, and putting it to my height. Or if it was my body on the bed or on the couch, I would use bags. That would be my way of composition.

ME: Before, you were talking about Diane Arbus. Do you think that are there some women photographers that helped you or inspired you in some way?

JD: There are a lot, but there are two that I high up there. I drew a lot of inspiration in an early stage too. Like Elinor Carucci, she came and did a lecture at Columbia in 2003. So, in 2003 I had started my project, and I was already familiar with her work. The kind of way she depicted intimacy, herself, there is something really candid about her work that I was inspired by. And then with Lora Katinsky who I was also inspired by. I saw her book in the Columbia bookstore, so it's like three weeks after I started my project, and I came to her book and there was a picture on the cover of a man and a woman on the bed,



and I was so influenced by the intimacy of this image and I was looking at this book. I was trying to figure out what I liked about it. It was like the first time that I had seen intimacy, sexual relationship, and I was really influenced by it. I had seen it in movies before, but I was really dumbfounded by it. And I almost felt ashamed by it. I felt like I shouldn't be looking at this. There was something pornographic about it and I was embarrassed to be looking at it. As if somebody would see me looking at this. And I was shocked by this.

ME: What do you mean when you say pornographic?

JD: There was something so raw about this display of sex and this level of contact, and it wasn't pornographic at all, but it was pornographic to me, and my perception, of what I am able to look at, and what I'm allowed to look at, and across the line. I felt wrong in a way, it was really strange. And I think about that even now. So, I bought the book and I brought it home, and I was studying it, and I was thinking that I have never experienced intimacy before.

And I was wondering, what is intimacy, what is desire, and I started to think about my own sense of intimacy, my own sense of beauty, that was appoint that I have never considered it before seeing my work.

ME: I think that you were very courageous to start this work about your body.

JD: I don't know why I was able to do it, I was just started it, and it kind of took over. I really needed to answer this question that I had about myself. And when I started it, I wasn't thinking about audience and who is going to see this work. Talking about it here with you, work to a school, it never really crossed my mind, if it had, I may not have taken chances, I may never have taken my pants off.

All of these pictures were at a friend's house. I remember changing there, and having to get from behind a curtain, that was protecting me, they couldn't necessarily see me behind there, but I was worried that somebody could see me and see my body. So I thought "that could be an interesting picture", so I went behind there and I took a picture. It wasn't necessarily hard picture to take at the moment, but when I got it back, it was difficult. When I got the contact sheet back and I started to print the pictures, I was very uncomfortable printing it. I was working at Columbia, so I had access to the communal darkroom so the way it set up, there are boards everywhere, and people usually leave their prints up, while they are doing other work, like making test stripes, and this is the area of

my body that I have to make test stripes of. And I remember making my test stripes and coming back out, and I put it up and I was standing back looking at it, and I was really embarrassed, there was all this people around, and maybe they weren't necessarily looking but they could be looking and that was the hardest part. And that moment of them taking it or them realizing what I was, and as I continued to work and my project was evolving, so this person in this pictures is me, and it's about me, but it's more important than that. I'm trying to share with the world in a way but I'm not trying to project myself. It's like a conversation into the world, so, there is a kind of duality, and I was able to separate the person from the picture, so I was able to look at myself on the wall or in a book. It was not necessarily me.

ME: This is the reaction from the people around you. But what did you feel when you saw these pictures for the first time?

JD: It's a good question, I think for these pictures, I think "that's really what I look like?" I can mask myself to look in a different way, the camera is not going to lie, this is the first time that I saw my flesh in that way, not reflecting in the mirror. It was the first time that I was looking at myself.

ME: You recognized yourself.

JD: I did, but I saw myself and my body in a different way.

ME: In what way?

JD: I saw it has been how the world sees me, like how people see me on the subway. It was the self that I wasn't aware of, but also the self that I wanted to understand. And I felt like free in a way, but also like exposed.

ME: Do you feel that the photography changed your life in same way?

JD: Yeah, definitely, I mean, it gave me a lot, a different sense of confidence.

ME: What was the relationship with your body before and after this project?

JD: I think before, I have never really talked about my body, I would never admit my fear. So when I was growing up I have never admit it, to being obese, I was doing all the things that other kids were doing.

ME: What was your social life?

JD: I was very active in social life, a lot of friends, it was very normal. I skated, I did a lot of things that other kids do. I was limited in something like running, I didn't play sports. But it wasn't like I was so ostracized, I lived a normal life, but I always knew there was an insecurity with it. The way my mother would look at me, especially in puberty and junior high, not wearing the same clothes, and shopping, be able to fit into clothes that I wanted wear a Guess jeans or whatever. That was something that was hard about it, but I felt like I lived a normal life. So in high school too, I just lived with it, it was comfortable for me, because I didn't know anything else. When I started with photography and I saw the outside world saw and perceive my body, I was scrutinizing myself, just like everybody else. And I felt like I had a different skin a harder shell. I was able to be a little more confrontational if somebody was looking at me in a certain way. But there were always a lot of things that I felt that I missed out on like love, for example. So, like having that experience, and having that at a young age, it was something that I missed out on. So that was what was propelling the work. Why can't this body be seen as beautiful, why can't this person be seen as beautiful, and I didn't feel in that way, I didn't feel this way, I do feel this beautiful, I do feel this confident, what is perceived as beauty, what is desired?

ME: Did you desire to take picture about your body?

JD: Yeah, I felt the need too. I felt the need to do something for myself, learning to grow, and take this pictures, I felt the need to see what is next. The need to photograph myself eating ice-cream and photograph myself in a fancy relationship, and what that can mean. I would experience something and then make a photograph of it. I would photograph a pair of pants not fitting, or coming home alone, and what that felt like and turn that into a photograph.

There was always something going and something changing. Like that one was made when I came home at 4 in the morning and I felt really isolated. With the light I wanted it to look like overhead light, or I wanted it to look like a lamp that was emulating the light from it. I want to create that mood by using that light.



*Maxwell Street. 2002 Chromogenic Print 20x24 inches*



*4 A.M. 2003 Chromogenic Print 20x24 inches*

ME: So, photography was becoming a tool to tell to somebody else and yourself also your feelings.

JD: Yeah, it was definitely a tool to understand my place and my feelings, to be considered, I guess, as a person, like a human, just like any kind of people, to be look at, and seen to have a voice. Photography was being the outlet for that, like I wasn't able to articulate anything, that I wanted verbally but the camera allowed me to communicate it, I didn't have to say anything, the picture was able to speak. That was empowering being 20 or 21 and having this voice through the pictures. It was empowering and scary for me to be like, this is what I want and this is what I don't want.

ME: What did you feel when you were doing the project, isolation?

JD: I think, the root of it all is gathered around isolation, and this kind of loneliness, this need to fill in. I always thought, and this is going to sound strange, that by doing this, I was going to change, because I was investigating myself, in a different way. Then I was showcasing that would attract another. I don't know if I not having a goal, not being a poster child, not being just an obese woman, but having it be more complicated than that. People would be able to look at the work and feel the sensation that I felt. As it grew, I don't know about the early stages, but I wanted it to be something universal. So that people could understand it. Both, women and men. But in the evolution of this work, men don't really comment on these pictures, it's something they feel maybe they can't relate to. Women can relate to it, and emphasize with it putting themselves in there. I think it makes men uncomfortable.

ME: So, you started this project about yourself, and this project changed your life in many ways.

JD: It totally changed my life, dramatically changed it. Being able to talk about it, and see myself, totally changed my perspective being able to demand something from somebody. Something that happened in the middle part of the work was like this picture that I made.

So this picture that I made, the fantasy picture, that was something that I wanted to make for a long time. I wanted to see what it would look like, to be in bed with

a men. I didn't have the courage to ask someone to do this with me, it's simple, but it's not. It's really difficult for me to say: "Do you want to come over and hang out in my bed?", it's really weird. And then this roommate that I had, we have a really good connection, so, it was easy to ask him to do this with me.



*Fantasy No. 1. 2004 Chromogenic Print 20x24 inches*

I wanted to see what it felt like and how it looked on camera. So I shoot a roll of film, ten pictures, and looking at the contact sheet, I realized that in every pictures, or every powerful picture, I am looking at the camera. So there was this gaze that was looking at the viewer. It was the first time that this happened, all of the other images had a different feeling. There was this great light and great feeling, this kind of seducing feeling. So now with this picture, I'm looking at the viewer and I'm wanting the viewer to look at me, and I understand what I'm projecting. I have never really had that relationship before with any of my pictures. Just like the expression what I'm getting the viewer to. But I realized at that the point I wanted to be look that, this is what I wanted.



ME: It's interesting because this picture, I think, is meaningful for two reasons: the first one is that you are looking at the camera. What does it mean for you?

JD: It was something that I wasn't conscious at the time. In that situation, I just looked at the camera, I realized that I'm wanting something. I'm wanting this connection with this person, with this man that is looking at this picture.

ME: Were you looking at the camera because there was a stronger connection with the person that was behind the camera?

JD: I have never really thought about it in that way, but maybe it's true. Where you are uncomfortable in a situation, and you look around to get out of it, you feel better.

ME: I think that when people look at the camera it means that there is a good relationship between the photographer and the people that you are taking picture of. In this case you are behind the camera, and also in front of the camera, so, maybe it means you are looking at yourself?

JD: It's a good question. I have never thought about it before, because I thought that all of the other photos were about me and the camera looking at myself, but now it's about me looking at the public. This is the opposite, this is much more forward, it's like a reaction. But the other ones are really kind of tame in a way.

ME: The second reason this picture is really important is that there is a man in this picture. Did you have a relationship with this guy?

JD: No, we were friends. He is my roommate, we were good friends.

ME: Right, you told it to me before.

JD: I made two pictures in the fantasy pose. I made two photos titles fantasy 1 and 2, and I did that to give the viewer the information that this situation was not real. That was more me protecting myself, I think. And I wanted to clue them into the fact that it wasn't real.



*Fantasy No. 2. 2004 Chromogenic Print 20x24 inches*

ME: It would be interesting to understand why did you take these pictures with your roommate. Because when I saw these pictures, I thought that he was your boyfriend. Maybe you were telling your desires through photography.

JD: It was me using the camera to have these desires, to see what it feels like. I can do this with the camera, I want to know what it feels like to be held in bed. I wanted to know what it felt like to have a hand up my skirt. But there is nothing sexual about it. That is the thing. It was a gesture, there was nothing sexual about it. I feel that it comes true in my pictures, for me, when I look at them, there is nothing sexual about it.

ME: I think that it is awesome, that you can call your roommate, tell him "Can I take your picture?" and the photography starts to be a tool through which you can tell about your desires.

JD: It's always outlet, about photography in this way as an outlet for ideas, this is my license to express myself, this is my power to work with somebody, it's like all of sudden, you are special, and they are special, there is a trust between you and them, you can even really gain. I think about my life, I think about my relationship with people. It's different in New York too, I feel like it is difficult for people to really give anything. You find that to be true, because you work with people that you find on the street, even if they are your friends.

ME: If you are able to transform photography in a tool with which you can tell something about your fears, your desires, something yours, I think that's fine, it work, definitely. I also saw some pictures about your relationship with food in private spaces. How was the relationship with food when you were doing this project?

JD: Well, I mean, it was always like a prop, something I needed to photograph. A difference between private and public ways of eating. There is like that public dinner, where everything is really disconnected and the focus is on the food. And then there is the private eating like the midnight snack, like ice-cream or sneaking around.



*Seconds. 2003 Chromogenic Print 20x24 inches*

And then this another part of eating with oranges or something eating where eating is good. I didn't want to only focus on food, but it had to come in somewhere because it is the route of this other problem. I didn't really take any of these grotesque pictures of it. I didn't want to glamorize it, I guess.

ME: Has your relationship with food changed now?

JD: Yeah, totally. I had surgery, do you know what a lap band is? They put something in your stomach that controls the amounts you can eat. I got it in august, so, it has been more than a year. So I have lost 100 pounds. So it is changed drastically my relationship to my body and the world. It's crazy. I feel much better about myself. I feel free, I feel like I'm living in a world and in a body that I only dreamed about. I don't know how to make a work about it, it is weird. I don't know how to photograph that, it is so weird throughout these years I have been making pictures, and thinking about myself has changed, but I have been having so many experiences in life, and I haven't wanted to photograph that, I haven't wanted to bust out my camera, and be like I'm going to record this and not experience it as I want it to be. So, it has been an inner challenge and an inner debate. For me, thinking why don't I want to photograph this. I want to know what it feels like, I want to know what it feel like for someone to be with me, for me, without the camera, so, it is like the first time we dating, forming relationships, it is so bizarre to me, I don't want the camera in the middle. It's so weird that I am even saying this, because I spent so much time thinking that the camera was going to be my eyes. There could have been so much record of these transformations, but I just didn't want to do it. I didn't know how to photograph myself, I didn't know how to put myself in front of the camera. It was really strange, I am still trying to figured it out.

ME: This picture named Michael and I is the second picture where I can see a man.

JD: So, this now, I had moved from Chicago and the apartment I was working in Graduate school, and I went to school, and I was saying "I am not going to photograph myself, I am going to do something new and not fall back on the old things.





*Mike and I. 2006 Chromogenic Print 24x20 inches*

ME: And then what happens?

JD: It was a really bad period and I didn't know what to do. Finding people, I was photographing these women and I found them on line, and they had just lost weight, and I was interested in that, then I was photographing man that I found

on Craigslist. I was looking for young men to photograph and they were just really pretty pictures of really pretty boys. And I was just lounging and there was no need to it at all, and then I came back to this idea to my fantasy work. I started to photograph a new group of people in Chicago. I was trying to photograph strangers, people that I didn't know or didn't know that well. Mike was the local guy at the bar and I was hanging around with him, and I said "Can you come over and take a picture with me?" and then he came over and I said "this is what I want to do". So, it was just like a roll play basically. So, and I would ask this man to do these things for me, and it was very surface level, and there was sexual tension and I felt my sexuality grew on them. So, it was different with the ones with my roommate, but there was nothing solidified by it. And I didn't choose them for a certain reason, but there was always something about my sexuality, about learning, changing a lot and in Hew Haven, being in school, understanding myself in a different way and my sexuality, and a lot happened in a short period of time. It was hard to handle all of these.

ME: I understand that the meaning of this one is different from the first one with your roommate. Do you think that the meaning of these pictures is the same way to tell something about your desires?

JD: Yes, it's totally different, I feel like it's projected in a different way. What I'm doing it's like taking ownership of it. Things are a little bit more raw. And they are different in the sense of there is more of attention to them. The one of the guy in the bed it feels almost like regret, the expression of my face. There is something about that that I find interesting. Even me being able to do this with this people, a kind of surprise myself too. It's true I didn't know how this actually happened.

ME: And this guy, Andy?





*Andy and I. 2006 Chromogenic Print 24x20 inches*

JD: I photographed him on Craigslist, I asked him to come over, so we played around, we played with it. So, we shoot a couple of rolls of film, and I would say pull my hair. There is nothing really sexual about that at all. This one has a different feeling to it, a different environment.

ME: And Steve is also found on Craigslist?



*Steve and I. 2006 Chromogenic Print 20x24 inches*

JD: I met him in a bar.

ME: Did you have a relationship with somebody in this period?

JD: Not really. It was nothing like a real relationship. Nothing solid. There was no boyfriend.

ME: Would you like a relationship now?

JD: I have always desired this. Because it is something in life that everyone experiences but most people take it for granted. For me, to feel that is always a very big curiosity. You can have a sexual relationship, but the connection of having with a partner is a lot more complex and interesting, it is different, totally. There is something that I have always asked "what is this?" even to this day.

ME: I think that sex is really important, but when you have a relationship, the exchange between people is stronger, it is not just an exchange between bodies.

JD: It is emotional! It's friendship too, it's like a bond. It's important to learn and change and grow because it is such a compromise. It's not a stubborn thing.

ME: And this one? Why is the name "The day after?" The day after what.



*The Day After. 2006 Chromogenic Print 24x20 inches*

JD: I lost my virginity.

ME: Wow!

JD: I don't like to talk about it so much. That is why it is titled that. And that was a really important picture for me to make. I was really old, I was 28 years old. But I wasn't ready until that point. So, I was always thinking about that with this regard for, not losing my virginity until I was in a relationship. I felt like it would change me and change my work and change everything. So I wanted to be sure it was with the right person. And then I was fed up and tired of waiting, I was really old. So was just done, I needed to know what it felt like, so I just lost my virginity and it wasn't a big deal. Even though there was no regret, it was like "this is what it is?". That sounds like a weird cliché, but then there was this quest to understand sex. And I understand what is my body, and what is my way with this person. And then regarded doing it like a task. That's nothing, but there is a kind of emotion stability to that.

ME: And what does it mean your expression in the picture?

JD: It's very lustful, you read it wrong. Just kidding. (laughing)

Me: I can see. (laughing)

JD: I was touching my body, it was very erotic. This new part of myself that replaces the old part of myself, it was something that it wasn't taken, obviously it wasn't taken, but in some way it was. So, I chose to do this and the day after I felt different. I felt like I accomplished something, something that changed me. It changed my ideas of sexuality, and I asked myself "why I did I wait so long?" And then it happened again and it wasn't even that fall fill in, there were all these kinds of questions that went around it. I did wake up the next day, and I thought, "I have to photograph this moment".

ME: You are the first person I have met that took a picture after losing her virginity, in a way so strong, so meaningful, in a project of 48 pictures that you carried on from 2002 to 2011, for 9 years.



JD: I don't even put the new pictures on the site. I don't even use the photos that I have taken since. So, again, just looking at my flesh and my body. Now I have just looked at my legs and I saw what was going on. They chapped, it was winter, I saw the texture of it, and I wanted to capture that. And it was something that was on the surface. So, the body was sculpture in a way and how to use the light, to transform it and a little edge of the hip. Maybe that was a happy accident, I don't know if the frame was necessarily set. I was so happy I had that line. So, in the kind of line that I had, everything felt more sculptural. It was a lot different than the other photos.

ME: Yes, sometimes it appends during a project.

What was that? (looking at a picture on her website)

JD: It was a little bite on my neck.



*What was left. 2007 Chromogenic Print 20x24 inches*

ME: Is this your birthday?

JD: That is my birthday, that was my 30th birthday. I wanted to photograph myself when I turned 30, and this is in Brooklyn. I finished the school and I moved to the city, and it just made sense to photograph myself on this day.

ME: and why here are you brushing your hair? Was it a gesture of taking care?

JD: Yes, and there was something sensual about it too. So it was also a gestural thing and there was something soothing about it, or sensual about it.

ME: Where is here?



*Untitled No. 34. 2010 Chromogenic Print 20x24 inches*



JD: That is in Alaska, this is in the hot spring, and it's called manly spring. And took there when I was visiting, and I felt like I need to take a picture in this bath, and what I thought was so interesting about it. It was the feeling of being weightless in this hot water. For me looking at it felt like swimming in a way. Just like the body being weightless, a kind of floating, and that felt really freeing to me. There had been a pretty big gap in my picture taking, and there was something so great about being in a different space looking at the light, using the light. To pic where the picture was going to be, and looking at myself again, it's a kind of healing for me in a way, and this is in 2010. There was something about looking at my work and looking at my body but looking not so deeply at it.

So, I'm in New York now, and I am so influenced by my environment, a lot of thing that are happening around, and people, and culture, and women, working for the city, and then my body was different because like in Chicago was different. And now I am here, living in the city where everybody is attractive and slim.

It really affected my esteem. So I felt like my early work would give me a different level of confidence. It totally not immediately but mid-time here, so in 2009- 2010, I felt really out of place, really insecure. So, in this picture, it's a moment when I was on the trip and I could distance myself, from my insecurities. It started to help propel the idea of losing weight as a possibility. So before I felt that way that I could lose weight, but I wasn't able to approach this possibility. I have never had the ability to approach this way seriously. I think about the bend in my stomach, the bend is like a tool, but it is also like the life changes. I didn't want to wake up at 40 and be in the same body. I just thought about it at that point in my life. And I thought about what it would feel like to be in a different body. Something that should be easy to understand, so it is something I have never experienced before, and I wanted to know how it was going to change me.

ME: And this one?



*Untitled No. 38. 2010 Chromogenic Print 20x24 inches*

JD: We were on the ferry to go to this town. I remember going to this room, and eating in a public space, and there was something so uncomfortable about that. Being look that and watched and judged. So, I thought that could make an interesting picture, so, the idea of what I was eating, and being scrutinized for that.

ME: Was this guy a stranger?

JD: No, he was a friend that I was traveling with. That is my parent's guest room. So that is the last one I made before the surgery.

ME: Do you think that the project is finished?

JD: I don't know, I don't know how to think about it, there is a phase two. This chapter is ended, and I don't even know how anymore pictures would fit into. I don't really want to photograph myself anymore. I haven't really wanted to in a while. I feel like this could be the end of the chapter. I don't know if the new pictures can support it, or if it even matters.

ME: Do you recognize yourself in these pictures?

JD: I don't feel like that anymore, but I do recognize that person in me. But I'm really unfamiliar in a way. It's a weird thing to say because it hasn't been that long, because there has been this fast growth of myself, and when I look at the person in the picture, yeah, it's me, and it's this moment that I had, but I don't necessarily know who this person is. Maybe it is a fear thing, because I don't want to go back to that person. Maybe I think that is more about this. So, I have only known that failure is a scary thing, the idea of going back to that stage. Who I am now, compared to what I was then, and, you know, it sounds a little weird to talk to you about it.

ME: Did you make this project for yourself or also for other women?

JD: I think when I set out to do it, it wasn't really a goal of mine. I think now, it is something that I really think about, and I appreciate that people can respond to it, and put themselves into my place. They can understand what it is, they can understand the insecurities, and to be able to do that, I think if I would have set out to do that, I would have failed, it was the chance of making something that people can relate to.

People can respond to, and put themselves in that situation. It's something that I'm really proud of, like how the work is seen, and how people relate to it, this is a goal of mine. Now if I tried to do that I don't know if it would fit. It was just something that was inside the connection to the work. I think it's like a normal thing though, the body is there, and people can relate to that. They can be digested by that think whatever it may be. So this tools or the selection of light, and the contrast and the beauty, the pallet even, people are responding to it too, and the body within that, but there is something alluring, so maybe they couldn't, maybe they were really raw, if the palette and the setting wasn't inviting. So, by

me doing that, and having that be a way of entry, people can maybe respond to the pictures too.

ME: Did it happen that some woman told you something about it?

JD: People have definitely e-mailed me a lot.

ME: What did they say?

JD: Either they are very touched by the work, or they say, "you are so brave, congratulations". So, I ask myself: "Am I brave?" I 'didn't know what to do with this word brave and what it means. That is not something that I set out to do. I'm wanting to take this over and be like brave, what does that mean? Because I showed my body. I looked at myself in some way, and I was brave for somebody, or for another person I was narcissistic or disgusting maybe it is flattering, There is always different things and ways of looking at them.

ME: I think you have been brave, but also..

JD: there is so much more about it. Like the recognition of a different body type. Maybe that is the kind of bravery we are talking about. I feel there are so many subtleties to it.

I feel like, I'm doing this for ten years, and then I'm looking at these pictures, and of course I'm going to have a different kind of response, because I'm looking and watching myself, grow up and live this. Even in the sense of watching myself in the pictures, and now I have in this archive of ten years of myself. Memories in every picture, and I'm looking at myself in every picture. I remember all the details, and how it felt, all of the warmth of the light and smells, the beauty and the connection to the space, all of these things, and every picture is like a narrative that I apply to it as well.

ME: I don't have any other questions, but if you want to say something that I didn't ask you...

JD: The way I deal with the space, and the way I deal with the performance element. The performance is set up, I make the frame, and then I think about what action is going to unfold. Thinking about the performance and setting the stage and then entering, and having whatever emotion unfold for the camera. the light dictates and controls it, and the palette and the control of the gestures, everything can kind of encompass. That to be able to use these tools and create a stage, because it is like a performance, and there is something like the projected self.

ME: I noticed that some pictures are taken outside.

JD: there is one picture outside at the beginning, of a hot dog stand, those are little anchor points. They are both in bathing suits. The covered bathing suit at the beginning and exposed bathing suit too. So, there is like a little book end. I just photographed myself at the beach and I didn't get the film back yet. On my birthday, we went to the beach and I photographed myself around my birthday. I'm excited to look at it and see it, this kind of point where it started with the bathing suit, and these public spaces, is it going to turn into public spaces. Who knows what it will go into.

ME: Thank you so much Jen.

JD: Thank you too.

## CARTEGGIO CON JEN DAVIS

Nel mese di giugno 2013, ho visitato nuovamente il sito di Jen Davis e ho notato che aveva modificato la serie di foto del progetto *Self-Portraits* aggiungendo alcune foto e togliendone delle altre.

Il cambio della sequenza ha portato a nuove domande che ho posto a Jen Davis prima su skype IL 6 luglio, e poi in una mail inviata il 7 luglio 2013. Di seguito riporto la mail che ho ricevuto il 13 luglio 2013:

Hey Maurizio,

As promised, here are the questions! I hope it is enough material and coverage. Sure you remember some of what I was saying too! If there is any follow-up just let me know.

xoxo

#1: I saw that you included new pictures with some guys. Are they Craigslist's guys or your love relationship?

These men in the new pictures are no longer men that I found online or at bars to photograph with myself. The new men in the pictures (Tim/Pablo/Aldo) were all lovers of mine that I had over the last year. This is the first time that I have ever had a tangible lover and I did not want to distort this relationship with the camera, as in the past, I would use the camera to gain access into a man's life. Now I had these men in my life, but still felt the urge to photograph our relationships, to see what we looked like together. I wanted to examine if there was love, desire, intimacy, a sense of longing and togetherness.



#2: I saw that the picture "the day after" was removed from the project, why?

I felt that "New Haven bedroom" (which is on my website) replaced this image. To me, it had a stronger feeling of the notion of loss that I was feeling at the moment in time. After the loss of my virginity and overwhelming feeling that if I had sex everything would feel different (this is where the loss comes in and complicates the situation). I thought I would feel different, more sexual, more adventurous, admired, more attractive once I had sex. However, this was not the case...I was no longer a virgin, which was a huge deal, but there was something still missing. The intimacy of a relationship was not completed in this act or in this equation.

#3: picture #13: Are you showing the signs of surgery? I remember you didn't want to show them. what did it mean for you to take this picture?

Yes, I am showing the signs of the surgery. This was the first time that I examined my body and the bandages that were applied to my scars. Initially when taking the pictures I guess I was not interested in showing them, I was dealing with so many complicated emotions and complexities of myself that I had never felt before. The weight came off rather quickly, faster then I would have imagined it to. So I had to deal with this deeper sense of the psyche and literal this shrinking self. I did not know how to act in public, when people would see me and comment on my weight loss because fat was all I previously knew and I was comfortable being overweight, at least I thought I was. Throughout the whole process I was still making pictures, investigating my shrinking body through the camera lens. It is strange because these images are less shocking to me in regards to my body. When I see a snapshot from that time I am more amazed that I was actually that size.

#4: during the first interview you told me that one reason that pushed you to make this project was that you were wondering what is beauty and what is your place in beauty. Now I'd like to know if you found a response to these questions.

OH NO!!! AGAIN! hahaha This was a very difficult one to answer for me and was so long winded!

I never considered myself to be beautiful...I still have a very difficult relationship with beauty and putting myself into this category. The reality of this is that it took another person, my first love, who found me so beautiful and communicated this to me for me to see beauty within myself. It may sound completely strange, but it is an honest feeling that I had and how I learned about beauty! So, I guess this relationship helped me to form my place in beauty generated by another acceptance with me.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **OPERE DI GILLES DELEUZE**

#### ***Opere filosofiche***

*Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003

*Che cos'è un dispositivo*, Napoli, Cronopio, 2007

*Come abbiamo lavorato in due*, Napoli, L'espressione, 2004

*Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001

*Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002

*L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984

*L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989

*Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2002

*Nietzsche e la filosofia*, Torino, Einaudi, 2002

*Nietzsche*, Milano, Se, 1997

*Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2000

#### ***Opere filosofico-letterarie***

Con G. AGAMBEN, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2003

*Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996

Con F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996

*Il freddo e il crudele*, Milano, Se, 1996

*L'esausto*, Napoli, Cronopio, 2005

*Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2006

*Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 2001

### ***Opere scritte in collaborazione***

C. BENE e G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002

G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi, 2002

G. DELEUZE e F. GUATTARI, *L'anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 2002

G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani s.p.a., 1987, voll. I-II

G. DELEUZE e C. PARNET, *Conversazioni*, Verona, Ombre Corte, 2006

### **OPERE DI MICHEL FOUCAULT**

*Storia della follia nell'età classica* (1961), trad. Franco Ferrucci, Emilio Renzi e Vittore Vezzoli, Rizzoli, Milano 1963.

*Malattia mentale e psicologia* (1962), a cura di Fabio Polidori, Cortina, Milano 1997.

*Raymond Roussel* (1963), Cappelli, Bologna 1978; trad. Massimiliano Guareschi, Ombre corte, Verona, 2001.

*Nascita della clinica: il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane oppure con sottotitolo Una archeologia dello sguardo medico* (1963), trad. Alessandro Fontana, Einaudi, Torino 1969.

Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane (1966), trad. Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967.

*Utopie. Eterotopie* (1966), trad. Antonella Moscati Cronopio, Napoli 2006.

*L'archeologia del sapere* (1969), trad. Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971.

*L'ordine del discorso: i meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola* (1971), trad. Alessandro Fontana, Einaudi, Torino 1972.

*Questo non è una pipa* (1973), trad. Alba Pellegrino Ceccarelli, Serra e Riva, Milano, 1980; poi trad. Roberto Rossi, SE, Milano, 1988.

*Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello...* (1973), trad. Alessandro Fontana e Pasquale Pasquino, Einaudi, Torino 1978.

*Herculine Barbin, detta Alexina B., una strana confessione: memorie di un ermafrodito*, trad. Brunella Schisa, Einaudi, Torino 1979.

*Sorvegliare e punire: nascita della prigione* (1975), trad. Alcesti Tarchetti, Einaudi, Torino 1976.

*Microfisica del potere: interventi politici*, a cura di Alessandro Fontana e Pasquale Pasquino, Einaudi, Torino 1977.

*La volontà di sapere* (1976), trad. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 1978.

*L'uso dei piaceri* (1984), trad. Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1984.

*La cura di sé* (1984), trad. Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1985.

Raccolte e antologie [modifica]

*Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault e Jacques Lacan*, a cura di Paolo Caruso, Mursia, Milano 1969.

*Scritti letterari*, trad. Cesare Milanese, Feltrinelli Milano 1971 (contiene: Che cos'è un autore? - Il linguaggio all'infinito - Il pensiero del di fuori - Introduzione ai dialoghi di

*Il pensiero del fuori*, trad. Vincenzo Del Ninno, con uno scritto di Federico Ferrari, SE, Milano 1998 (anche in *Scritti letterari*).

*Due risposte sull'epistemologia*, trad. Mario De Stefanis, Lampugnani Nigri, Milano 1971; poi come *Il sapere e la storia*, introduzione di Maurizio Ciampa, Savelli, Roma, 1979; poi a cura di Antonella Cutro, *Il sapere e la storia: sull'archeologia delle scienze e altri scritti*, Ombre corte, Verona 2007.

*Il potere e la parola*, a cura di Paolo Veronesi, Zanichelli, Bologna 1978 (antologia di testi già pubblicati).

*La legge del pudore*, conversazione radiofonica, 1978.

*Dalle torture alle celle*, trad. Gianfranco Perni, Lerici, Cosenza 1979.

*Colloqui con Foucault* a cura di Duccio Trombadori, Cooperativa 10/17, Salerno 1981.

*Lezioni al Collège de France*, trad. Mario Bertani, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.

*Tecnologie del sé*. Un seminario con Michel Foucault, a cura di Luther H. Martin, Huck Gutman e Patrick H. Hutton, trad. Saverio Marchignoli, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

*Poteri e strategie*. L'assoggettamento dei corpi e l'elemento sfuggente, trad. Pierre Dalla Vigna, Mimesis, Milano 1994.



*Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano 1994.

*Resumé des cours: 1970-1982*, a cura del Centro Sociale Occupato Autogestito "Godzilla", Biblioteca Franco Serantini, Pisa 1994.

*La verità e le forme giuridiche*, introduzione di Lucio d'Alessandro, La città del sole, Napoli 1994.

*Discorso e verità nella Grecia Antica*, a cura di Adelina Galeotti, introduzione di Remo Bodei, Donzelli, Roma 1996.

Archivio Foucault - Interventi, colloqui, interviste:

*Volume I. 1961-1970*, trad. Gioia Costa, a cura di Judith Revel, Feltrinelli, Milano 1996.

*Volume II. 1971-1977*, trad. Agostino Petrillo, a cura di Alessandro Dal Lago, Feltrinelli, Milano 1997.

*Volume III. 1978-1985*, trad. Sabina Loriga, a cura di Alessandro Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998.

*Illuminismo e critica*, a cura di Paolo Napoli, Donzelli, Roma 1997.

*Taccuino persiano*, a cura di Renzo Guolo e Pierluigi Panza, Guerini, Milano 1998.

*I Corsi al Collège de France. I Résumés (1989)*, a cura di Alessandro Pandolfi e Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano 1999.

*Il discorso, la storia, la verità*, a cura di Mauro Bertani, Einaudi, Torino 2001.

*Biopolitica e liberalismo: detti e scritti su potere ed etica, 1975-1984*, a cura di Ottavio Marzocca, Medusa, Milano 2001.

*Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, trad. Tiziana Villani e Pino Tripodi, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2002.

*Il sogno*, trad. Maria Colò, prefazione di Fabio Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2003 (già come introduzione a Ludwig Binswanger, *Sogno ed esistenza*, trad. Lucia Corradini e Carlotta Giussani, SE, Milano 1993).

*L'Islam e la rivoluzione iraniana* (con altri), Mimesis, Milano 2005.

*La pittura di Manet*, a cura di Francesco Paolo Adorno, introduzione di Angelo Trimarco, La città del sole, Napoli 1996; trad. Simona Paolini, a cura di Maryvonne Saison e con uno scritto di Carole Talon-Hugon, *Abscondita*, Milano 2005.

*Antologia: l'impazienza della libertà*, a cura di Vincenzo Sorrentino, Feltrinelli, Milano 2005.

*Interviste*, a cura di Roger-Pol Droit, trad. Fabio Polidori, Mimesis, Milano 2007.

*Follia e psichiatria: Detti e scritti (1957-1984)*, trad. Deborah Borca e Valeria Zini, a cura di Mauro Bertani e Pier Aldo Rovatti, Raffaello Cortina, Milano 2006

*Discipline, poteri, verità: detti e scritti 1970-1984*, a cura di Mauro Bertani e Valeria Zini, Marietti, Genova 2008.

*Il corpo, luogo di utopia*, trad. Gloria Origgi, Nottetempo, Roma 2008.

*La strategia dell'accerchiamento. Conversazioni e interventi 1975-1984*, trad. Andrea L. Carbone e Andrea Inzerillo, a cura di Salvo Vaccaro, con una postfazione di Michel Senellart, :duepunti, Palermo 2009.

*La prosa del mondo*, prefazione di Maurizio Ferraris, Rizzoli, Milano 2009 (parte di *Le parole e le cose*).

*Je suis un artificier*, in *Antasofia 4*, Mimesis, Milano 2005.

*La vita degli uomini infami*, Il Mulino, Bologna, 2009.

## **OPERE D JUDITH BUTLER**

*Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina, 2010

*La disfatta del genere*, Meltemi, 2006 (2004, *Undoing Gender*)

*Critica della violenza etica*, Feltrinelli, 2006

*Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, 2004 (2004, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*)

*Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Sansoni, 2004

*La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Bollati Boringhieri, 2003 (2000, *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*)

*La vita psichica del potere. Teorie della soggettazione e dell'assoggettamento*, Meltemi, 2005 (1997, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*)

*Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Feltrinelli, 1996 (1993, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*)

## **OPERE DI ROSI BRAIDOTTI**

*In Metamorfosi*, Feltrinelli, Milano 2003.

*Madri, Mostri, Macchine*, Manifesto Libri, 2005.

*Trasposizioni, sull'etica nomade*, Luca Sossella editore, Ponte, 2008.

*Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Luca Sossella editore, Ponte, 2002.

## **OPERE DI LUCE IRIGARAY**

*Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano, 1975

*Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano, 1978

*Amante marina. Friedrich Nietzsche*, Feltrinelli, Milano, 1981

*Passioni elementari*, Feltrinelli, Milano, 1983

*Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano, 1985

*Sessi e genealogie*, La Tartaruga, Milano, 1987

*Il tempo della differenza*, Editori Riuniti, Roma, 1989

*Parlare non è mai neutro*, Editori Riuniti, Roma, 1991

*Io tu noi. Per una cultura della differenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992

*Amo a te*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993

## **BIBLIOGRAFIA RELATIVA ALLE DONNE CHE HANNO UTILIZZATO LA FOTOGRAFIA.**

AAVV, *Women of vision*, a cura di Dianora Niccolini, Unicorn Pub. House, University of California, 1982

COTTON, *La fotografia come arte contemporanea*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2010

DI BARBORA, *Storia delle donne, rappresentazione del corpo e fotografia*. relazione tenuta al V congresso della Società italiana delle storiche, Napoli, 28-30 gennaio 2010. Presente anche in L. GUIDI, M. R. PELLIZZARI, *Nuove frontiere per la storia di genere*, Padova, Webster Press, 2013

GOTTLIEB, *Women see woman*, Fitzhenry, Toronto, 1976

GOTTLIEB, *Women see woman*, Fitzhenry, Toronto, 1976

HOLABIRD, *Women on Women*, WM Collins & sons co, Glasgow, 1980

KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 2000

O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2011

SOLOMON-GODEAU, *Just like a woman, in Photographic Work*, Wellesly College, Museum Hunter College Art Gallery, New York, 1986

SONTAG, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1978.

SPENCE – SOLOMON, *What can a woman do with a camera*, Scarlet press, London, 1995

## **BIBLIOGRAFIA RELATIVA ALLA METODOLOGIA**

ANASTASIO, *Vita di Antonio*, tr. it. Di P. Citati e S. Lilla, Milano, 1974

ARISTOTELE, *De Anima*, GLF Editori Laterza, Roma, 2004

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, Bompiani, Milano, 2000

ARISTOTELE, *Politica*, Utet, Torino, 2013, eBook

BAUMAN, *Vite di scarto*, Laterza, Bari, 2005

BENJAMIN, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2010

BENJAMIN, *Pagine di città*, Einaudi, Torino, 2007

BLANCHOT, *La comunità inconfessabile*, Ed. SE, 2002, Milano

BOSI, *Introduzione*, in I. Kant, *Critica del Giudizio*, Utet, 1999, Torino, e-book, 2013, Kindle store

CARBONE, *Parentela (omo)sessualità, convivenza. Un'analisi psicosociale dell'omogenitorialità*. Unoblibis, Dottorato di Studi di genere della Federico II di Napoli, XXV ciclo, 2013

CLEMENT, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2004

DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, il saggiatore, Milano, 2012

DE CONDILLAC, *Opere*, Utet, Novara, 2013, eBook, 2013, Feltrinelli Store

DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano, 2006

DERRIDA, *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina Editore, 1994, Milano

DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, Bompiani testi a fronte, Milano, 2006

DESCARTES, *Le meditazioni metafisiche*, Bompiani, Milano, 2001

EPICURO, *Massime capitali*

ESPOSITO, *Indifferenza e felicità: una lettura deleuziana de La Mort Heureuse (1936-8) di Albert Camus*, Unobblis, laurea specialistica in filologia moderna, Federico II di Napoli, 2006

FREUD, *L'Uomo dei lupi*, Feltrinelli, Milano 2010

FREUD, *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978

GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 2009

HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Rusconi, Milano, 1996

HEGEL, *La Fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino, 2008

KANT, *Critica del Giudizio*, Utet, 1999, Torino, e-book, 2013, Kindle store

KRUMM, *Lirica moderna e contemporanea*, La nuova Italia, Scandicci, 1997

MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2009

MORELLI, *Dei e miti: enciclopedia di mitologia universale*, Edizioni Librarie Italiane, Milano, 1972

NANCY, *Corpo teatro*, Cronopio, 2010, Napoli

NANCY, *Corpus*, Cronopio, 2007, Napoli



PLOTINO, *Enneadi*, Laterza, Bari, 1947

REALE, *Storia della filosofia antica*, Vol. I-V, pubblicazioni della Università Cattolica, Milano, 1997.

TEOFRASTO, *De sensibus*, (=Diels-Kranz, 28 A 46, traduzione di M. Untersteiner).

VIANO, *Introduzione*, in E. B. DE CONDILLAC, *Opere*, Utet, Novara, 2013, eBook, 2013, Feltrinelli Store

## **BIBLIOGRAFIA RELATIVA ALLA FOTOGRAFIA E ALL'ARTE**

AAVV, *Gordon Matta-Clark*, Silvana Editore, Milano, 2008

ARCHIMBAUD, *Francis Bacon – Conversazioni*. Ed. Le Mani, Genova, 1999

BAJAC, *Luigi Ghirri, la fotografia come interrogativo, 1970-1979*, in AA.VV., *Luigi Ghirri. Pensare per immagini*, Electa, Milano, 2013

BARTHES, *La camera chiara*, Einaudi, 1980, Torino

BERGER, *Sul guardare*, Mondadori, Milano, 2009

BOURGEOIS, *Distruzione del padre, ricostruzione del padre. Scritti e interviste*. Quodlibet, macerata, 2009

CARROL, *Sulla fotografia*, Abscondita, Milano, 2007

CARUSO, *Camera con vista interna* in AAVV, *Francesca Woodman*, a cura di Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009

CASETTI, *La nuvola mediocre*, in F. WOODMAN, *Providence Roma New York*, Castelvechi, Roma, 2000

CHEROUX, *L'errore fotografico*, Einaudi, Torino, 2009

FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio I, Leonardo e altri scritti*, Boringheri, Torino, 1969

FLUSSER, *Filosofia della fotografia*, Mondadori, Milano, 2006

FUSI, "You cannot see me from where I look at myself", *La maschera nell'opera di Francesca Woodman*, in AAVV, *Francesca Woodman*, a cura di Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009

GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet compagnia extra, Macerata, 2010

GOMBRICH, *Ombre*, Einaudi, 1996, Torino

HEIFERMAN, *Pictures of life and loss*, in N. GOLDIN, *I'll be your mirror*, Whitney Museum of American Art, Zurigo, 1996

LEVI STRAUSS, *After you, Dearest Photography: Reflections on the work of Francesca Woodman*, in AA.VV., *Francesca Woodman*, catalogo della mostra, Fondation Cartier pour l'art contemporain-Scalo, Paris-Zürich-Berlin-New York, 1998

LYOTARD, *Discorso, figure, Mimesis*, 2008

MAUBERT, *Conversazione con Francis Bacon*, Editori Laterza, Bari, 2009

PEDICINI, *Francesca Woodman. Gli anni romani tra pelle e pellicola*, Contrasto, Roma, 2012

PIERINI in *Dialogo a una voce*, in AAVV, *Francesca Woodman*, a cura di Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009

POMMIER, *Il ritratto*, Einaudi, Torino, 2003

SOLLERS, *La Sorcière*, in AA. VV., *Francesca Woodman*, Actes Sud, Arles, 1999

SOTH – ZANOT, *Ping pong conversations*, Contrasto, Roma, 2013

STOICHITA, *Breve storia dell'ombra, dalle origini della pittura alla Pop Art*, Il saggiatore, 2003, Milano

TOWNSEND, *Woodman and surrealism*, in C. TOWNSEND, *Francesca Woodman*, Phaidon, Londra, 2011

TOWNSEND, *American Gothic*, in C. TOWNSEND, *Francesca Woodman*, Phaidon, Londra, 2011

TOWNSEND, *A Post-Minimal Photography*, in C. TOWNSEND, *Francesca Woodman*, Phaidon, Londra, 2011

VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino, 2011

VIOLA, tra cui *No fashion, please! Fotografie zwischen Gender und Lifestyle / Photography between Gender and Lifestyle*, Ed. Kunsthalle Wien, 2011, e *Arte vs Moda: Les Liaisons Dangereuses*, in G.A. Matt, P. Weiermair, 2011

WENDERS, *Una volta*, Ed. Socrates, 1993

## ARTICOLI

CALLEGARI, *Attraverso la paura. Il laboratorio fantasmatico di Cindy Sherman*, in *La camera blu*, rivista del dottorato di Studi di Genere dell'Università degli studi di Napoli "Federico II", anno 2009, n. 5

FERRARO, *L'Antigone di Kierkegaard. Il padre della colpa, del discorso e della legge*, in *La Camera blu*, rivista del dottorato di studi di genere, N. 4, *Padri*, Filema Edizioni, Napoli, 2009  
PELOSI, *Antigone*, in AAVV, *La camera blu*, rivista del dottorato di studi di genere, N. 4, *Padri*, Filema Edizioni, Napoli, 2009

FERRINI, *Riflessioni hegeliane sul conflitto legge umana/legge divina nell'Antigone di Sofocle*, in Seminario "Giustizia e diritto nel mondo antico", Scuola dottorale in scienze umanistiche, Trieste, 18-02-2010.

FERRUCCI, *L'oikos nelle leggi della polis. Il privato ateniese tra diritto e società*, in AAVV, *Etica e politica*, IX, 2007

KENNY, *Problem sets. The canonization of Francesca Woodman*, in *Afterimage*, 14, n. 4, novembre 1986

LAMARRA, *Padri e figlie: una liaison dangereuse*, in *La camera blu, rivista del dottorato di studi di genere*, N. 4, Padri, Filema Edizioni, Napoli, 2009

REVEL, *Produrre la realtà con lo splendido esercizio del pensiero*, Il Manifesto, 28 luglio 1998

## CATALOGHI E LIBRI DEI FOTOGRAFI

AAVV, *Francesca Woodman – Roma 1977-1981*, Ed. Giuseppe Casetti e Francesco Stocchi, Agma Publishing, Roma, 2011

AA.VV., *Francesca Woodman*, a cura di Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009

AA.VV., *Francesca Woodman*, catalogo della mostra, Fondation Cartier pour l'art contemporain-Scalo, Paris-Zürich-Berlin-New York, 1998

AAVV., *Francesca Woodman*, Actes Sud, Arles, 1999

AAVV, WOODMAN, *Providence Roma New York*, Castelvechi, Roma, 2000

AAVV, *Familiar Feelings, on the Boston group*, Spagna, X. De Galicia, 2009

AAVV, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini*, Electa, Milano, 2013

FRIEDLANDER, *Self Portrait*, The Museum of Modern Art, New York, 2005

ARMSTRONG, *The silver cord*, edizioni Scalo, Zurigo-New York, 1997

GOLDIN, *Sœurs Saintes Sibylles*, Edition du Regard, Festival d'automne à Paris, Paris, 2005

GOLDIN, *The ballad of sexual dependency*, edito da M. Heiferman, M. Holborn, S. Fletcher, Aperture Foundation, New York, 1986

GOLDIN, *I'll be your mirror*, Whitney Museum of American Art, Zurigo, 1996

GOLDIN-ARMSTRONG, *A double life*, Edited with Walter Keller and H. W. Holzwarth, Scalo Publishers, New York-Zurich-Berlin, 1994

GOLDIN-COSTA, *Ten years after*, Scalo Publishers, New York, 1998

KAWAUCHI, *Cui cui*, FOIL, M. Takei (per Foil) e H. Chandès (per Fondation Cartier pour l'art contemporain), Parigi, 2005

KAWAUCHI, *Illuminance*, Postcart, Midas, Cina, 2011

KAWAUCHI, *Murmuration*, Photoworks, UK, 2010

NOBUYOSHI, *Diary sentimental journey/Winter Journey*, Shinchosha Company, Giappone 1991

TOLEDANO, *Days with my father*, Chronicle Books, San Francisco, 2010

TOWNSEND *Francesca Woodman*, Phaidon, Londra, 2011

## **LETTERATURA E POESIA**

ARTAUD, *Van Gogh il suicidato della società*, Adelphi, Milano, 2006

BACHMANN, *In cerca di frasi vere*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 1989

CAPRONI, *Ritorno*, in *Feuilleton*, in G: CAPRONI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 2007

DURAS, *Écrire*, Gallimard Folio, 1993, Paris

LISPECTOR, *La passione secondo G.H.*, Feltrinelli, Milano, 1991

WOLF, *Cassandra*, Edizioni e/o, Roma, 2008

## FILMOGRAFIA

ALMODOVAR, *Tutto su mia madre*, produzione El Deseo, Renn productions, France 2 cinema, via digital, Spagna, 1999

ARBUCKLE, *The Cook*, , con Buster Keaton, prodotto da J. M. Schenck per Comique Film Corporation, 1918

BUÑUEL, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Greenwich Film Production, Francia-Spagna, 1977

D'ANGELI, *Massimo Vitali*, Alice Maxia, Italia, 2011, 52'

KEATON, *One Week*, prodotto da J. M. Schenck per Metro Pictures Corporation, 1920

MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, produzione di A. Marazzi, G. Pedote, G. Piccioni, F. Virga, Bartlebyfilm in coproduzione con RTSI televisione svizzera e la partecipazione di Tele+, Italia, 2002, 55'

SORRENTINO, *La grande bellezza*, Indigo, Medusa Film, Babe Films, Pathé Pictures, France 2 Cinema, Italia-Francia, 2013

WILKOP, *Cindy Sherman*, Germania 2008, film documentario. 26'

## SITOGRAFIA

[www.littlebrownmushroom.com](http://www.littlebrownmushroom.com)

[www.dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano](http://www.dizionari.corriere.it/dizionario_italiano)



*[www.parodos.it/epicururomassimecapitali.htm](http://www.parodos.it/epicururomassimecapitali.htm)*

[www.santiebeati.it/dettaglio/80400](http://www.santiebeati.it/dettaglio/80400)

[www.etimo.it/?term=farmaco](http://www.etimo.it/?term=farmaco)

[www.ilcordpodelledonne.com](http://www.ilcordpodelledonne.com)

[www.academia.edu](http://www.academia.edu)

[pingmag.jp/2006/08/11/10-questions-to-rinko-kawauchi-about-photography/](http://pingmag.jp/2006/08/11/10-questions-to-rinko-kawauchi-about-photography/)

[www.luxury24.ilsole24ore.com/ArteCreativita/2009/06/rinko-kawauchi-fotografia\\_1.php](http://www.luxury24.ilsole24ore.com/ArteCreativita/2009/06/rinko-kawauchi-fotografia_1.php)